

4X

# GAZETTE

des

# BEAVX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

1862



IEUVY. DEI

Tome XII.

1<sup>er</sup> Avril 1862.

70<sup>e</sup> Livraison.

## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> AVRIL 1862

---

- I. LES CABINETS D'AMATEURS A PARIS. — LE CABINET DE M. THIERS,  
par M. Charles Blanc.
- II. LE JOUR DES PANATHÉNÉES, par M. Beulé, de l'Institut.
- III. DE L'ARCHITECTURE CIVILE AU MOYEN AGE (*premier article*),  
par M. Alfred Darcel.
- IV. ESSAI SUR LE COMIQUE ET LA CARICATURE DANS L'ANTIQUITÉ (*troisième et dernier article*), par M. Champfleury.
- V. LE PROCÈS BARBEDIENNE, par M. Charles Blanc.
- VI. EXPOSITION DU BOULEVARD DES ITALIENS : PORTRAITS DE M. HENRI LEHMANN.  
— TABLEAUX DE M. BAUDRY. — TABLEAUX DE M. CLAYE.
- VII. FAITS DIVERS : NOMINATION D'UN SECRÉTAIRE DE L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS, ETC.

## GRAVURES

Jeune empereur à cheval, bronze italien, dessin de M. Schloesser, gravure de M. Sotain.  
Vierge de Michel-Ange, dessin de M. Chevignard, gravure de M. Sotain.  
Le Mime, bronze antique, dessin de M. Schloesser, gravure de M. Guillaume.  
La Vénus marine, bronze italien de la Renaissance, gravure de M. Jacquemart, tirée hors texte.  
Dessin de Léonard de Vinci, gravé en fac-simile par M. Flameng, planche tirée hors texte.  
Saint Sébastien, ivoire d'Alonzo Cano, dessin de M. Schloesser, gravé par M. Chapon.  
Figurine grecque en terre cuite, dessin de M. Schloesser, gravé par M. Sotain.  
Coffret en bois sculpté, figurine chinoise en pierre de lard.

Tous ces morceaux sont tirés du Cabinet de M. Thiers.

Figure du moyen âge se lavant les mains.

Brasier et louvre.

Intérieur d'un *hall*, au xv<sup>e</sup> siècle.

Maison à Figeac.

Trois *grylles* et une caricature antique.

Caricature de Caracalla.

Parodie dramatique.

Ces bois sont dessinés par M. Schloesser et gravés par M. Sotain.

LES CABINETS D'AMATEURS A PARIS

LE CABINET DE M. THIERS



La première fois que nous entrâmes dans le cabinet de M. Thiers, nous fûmes encore plus frappé de sa personne que des merveilles rassemblées autour de lui. L'illustre historien était occupé alors à son *Histoire de l'Empire*. Assis devant un bureau à cylindre, il écrivait sur de grandes feuilles de papier avec une de ces grosses plumes qui prodiguent l'encre et dont les maîtres italiens se sont servi

tant de fois pour dessiner. Sur le tapis étaient rangées en ordre les feuilles écrites dans la matinée... « N'est-il pas irritant, nous dit M. Thiers (comme si la conversation eût commencé depuis une heure), n'est-il pas irritant de rencontrer, dans une narration épique, des noms barbares, tels que le Waal, le Leck ou le Frische-Haff, au lieu de ces beaux noms poétiques et sonores, le Danube, le Tage ou le Tibre? Le moyen de faire manœuvrer sa phrase à travers des syllabes aussi dures! Vous êtes en pleine victoire : le lecteur est charmé, il est ravi... et vous voilà forcé de lui écorcher le tympan avec le Frische-Haff, ou le Leck, ou le Waal! — Boileau, répondis-je, avait éprouvé avant vous de pareils déboires, et vous vous souvenez qu'il trouvait les villes de Hollande plus faciles à conquérir par l'épée que par la rime.» Mais comme je murmuraiais un vers du poète satirique, j'aperçus tout à coup un bronze sublime, et je demeu-

rai saisi, muet et immobile d'admiration. Ce que voyant, M. Thiers traversa rapidement son cabinet, et vint me montrer avec enthousiasme le bronze que je regardais... une maquette de Michel-Ange !

Esprit de feu, toujours prêt, toujours prompt à saisir une idée et à l'exprimer, M. Thiers n'est jamais plus alerte que lorsqu'il est aux prises avec une question d'art. Il est bien le personnage que l'*Histoire de dix ans* nous représente comme un homme d'imagination vive, aimant passionnément les arts, fougueux dans ses fantaisies, pressé de jouir, et capable d'oublier un instant les affaires d'État pour la découverte d'un bas-relief de Jean Goujon.

Si on lui parle des arts, M. Thiers, en effet, n'hésite pas à quitter son travail qu'il reprend avec une prodigieuse facilité. Toujours levé à cinq heures du matin, travaillant sans relâche jusqu'à une heure, c'est dans l'après-midi qu'il visite les musées ou les galeries particulières, et se livre à ce qui a fait la passion de toute sa vie. Ayant dû beaucoup d'aisance à la famille dans laquelle il est entré et à des ouvrages dont le succès et le prix ont été sans exemple dans la librairie, économe, il le dit lui-même, pour tout ce qui n'est pas objet d'art, il a pu composer ce cabinet unique dont la pensée mérite d'être signalée aux vrais amateurs. « Si j'avais voulu acheter des tableaux, nous disait M. Thiers, je serais perdu. Ma petite fortune y eût été engloutie. J'en ai acheté trois ou quatre jolis, mais de médiocre valeur, et je me suis arrêté. Au surplus, quand j'aurais eu à ma disposition les richesses de nos plus grands financiers, je n'aurais pas fait beaucoup plus. Regardez, en effet, les collections célèbres de notre temps : ces collections, qui ont coûté des sommes énormes, vous donnent-elles une seule des sensations que vous avez éprouvées à Florence, à Rome, à Madrid, à Venise, à Dresde ? Assurément non. Eh bien, c'est le souvenir de tant de belles choses me poursuivant, me désolant sans cesse, qui m'a inspiré l'idée de ce petit musée si complet dont je me suis entouré. »

Le goût des choses d'art n'est donc pas, chez M. Thiers, une affaire de mode, une manière d'amuser le tapis à ce grand jeu de la fortune politique dont il sait les retours. Au milieu de ses triomphes, dans le temps où il paraissait appartenir tout entier à la tribune et aux affaires, il trouvait du loisir pour causer esthétique avec Chenavard, pour s'enquérir des peintures de Sigalon, pour lire Vasari ou Léon-Baptiste Alberti. Que dis-je ! c'est par une brochure sur le Salon de 1822 que M. Thiers avait débuté dans la littérature, absolument comme M. Guizot par son opuscule sur le Salon de 1810. Avant que d'entreprendre l'*Histoire de la Révolution française*, il avait écrit pour le *Constitutionnel* des pages pleines de sens

et de goût sur l'école de David déjà sourdement battue en brèche par une école nouvelle. Lorsque le vent de la tempête romantique commençait à souffler, le jeune écrivain, qui avait été élevé sous l'Empire au son du tambour, tenait encore assez ferme pour les classiques, surtout pour David dont tous les amis étaient les siens; mais il les défendait avec mesure et pensait les défendre d'autant mieux qu'il confessait habilement leurs déviations et leurs erreurs. On doit même se souvenir qu'il eut le mérite de prévoir, avant tout le monde, quel serait le chef de la brillante et bruyante révolution qui se préparait. Il est surprenant, à cette heure, de voir avec quelle sagacité, quelle sûreté M. Thiers jugeait à la fois, il y a quarante ans, le vieux David et le jeune Delacroix. Aujourd'hui que la critique d'art a fait certainement de grands progrès, personne, parmi les plus experts, ne dirait mieux touchant la *Mort de Socrate* que ne l'a fait M. Thiers en ces quelques lignes : « Socrate dans sa prison, assis sur un lit, montre le ciel, ce qui indique la nature de son entretien; il reçoit la coupe, ce qui rappelle sa condamnation; il tâtonne pour la saisir, ce qui annonce sa préoccupation philosophique et son indifférence sublime pour la mort. C'est là ce qu'on peut appeler la construction du poème. Le poète épique choisit ce qui prête au récit, le poète tragique ce qui prête au drame, le peintre ce qui peut devenir visible. »

En parlant d'Eugène Delacroix, M. Thiers s'exprimait ainsi :

« Aucun tableau ne donne plus l'idée de l'avenir d'un grand peintre que le tableau de M. Delacroix représentant *Dante et Virgile aux enfers*. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau; j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement. »

Ce sont là des passages remarquables, qui révélaient une vocation de critique et la fine intelligence d'un amateur bientôt célèbre.

Dès que le produit de ses premiers ouvrages lui eut procuré le moyen de satisfaire ses goûts, M. Thiers partit pour l'Italie. Il l'avait désirée au moins autant qu'un portefeuille. Il la parcourut avec ravissement; mais il fut assez bien inspiré pour ne s'arrêter point aux choses médiocres qui abondent là comme ailleurs; il ne regarda qu'à l'excellent. Revenu en France, il n'avait conservé que le souvenir des chefs-d'œuvre de la peinture et de la statuaire. Il pensait avec délices au Saint Georges de Donatello, au Baptistère de Ghiberti, aux Sibylles et aux Prophètes de Michel-Ange, aux Chambres et aux Loges du Vatican, à la Cène de Léonard de Vinci, aux fresques d'André del Sarte. Il avait emporté dans son esprit le morceau le plus précieux de chaque église,

de chaque musée, de chaque ville, l'Assomption de Venise, le *Sposalizio* de Milan, la Sainte Cécile de Bologne, le *Pensieroso* de Florence, l'Ézéchiel du palais Pitti, la Vénus couchée des Offices. Il avait présent tout ce qui doit rester dans la mémoire d'un dilettante, le Moïse de Saint-Pierre-aux-Liens, la Déposition de Croix du palais Borghèse, les Sibylles *della Pace*, le Violoniste du palais Sciarra, la *Fornarina* du palais Barberini, la *Pietà* de Saint-Pierre; il se rappelait aussi avec charme le Dominiquin et son Saint Jérôme, Daniel de Volterre et sa Descente de Croix, Annibal Carrache et sa magnifique galerie Farnèse. Il ne pouvait entendre parler de Parme, de Padoue, de Venise, sans songer à la coupole du Corrège, à la statue équestre de Gattamelata, à la statue équestre de Colleone.

Chose remarquable ! ce que vit M. Thiers en Italie, ce qu'il admirait, ce qui le toucha au fond du cœur, ce ne fut pas l'antiquité, ce furent les merveilles de la Renaissance, et cela parce qu'il était lui-même un enfant du génie moderne. Il a vécu toute sa vie et il s'est complu dans le relatif, et c'est justement la raison de sa grande habileté en politique. En fait d'art, il préfère le sentiment individuel à la beauté idéale, le mouvement au repos, et la vérité à tout. De même que les abstractions répugnent à son esprit étincelant et pratique, à son âme impatiente, de même il a peu de goût pour ces formes absolument belles dont l'antique a réalisé l'utopie, et j'imagine que si la nature l'avait fait artiste, il eût cherché avant tout le caractère; au lieu de généraliser ses figures par le style, il les aurait particularisées par l'expression... Un jour que nous parlions d'Athènes et de la Grèce où j'allais faire un voyage, M. Thiers me dit, après un moment de silence : « Oui, sans doute, le Parthénon a le premier prix : c'est entendu; mais voyons un peu qui aura le second prix et l'accessit. » Ces paroles peignent fort bien les dispositions d'un esprit éclectique, en garde contre ce qui pourrait gêner la liberté entière de ses admirations.

On peut déjà se former une idée de ce que doit être le cabinet de M. Thiers. L'universalité en sera le caractère le plus frappant. Le grand art italien y jouera sans doute le premier rôle, mais on y trouvera le beau sous toutes les formes, le beau de toutes les écoles et de tous les pays, le germanique et l'espagnol, le florentin et le français, le batave et l'indien, le grec et le chinois; le grec, dis-je, car il figure aussi dans le cabinet de M. Thiers, mais ce n'est guère que comme un diapason. Il semble que la beauté grecque, par sa perfection même, ait, aux yeux de M. Thiers, quelque chose d'exclusif.

La plupart des amateurs composent leur collection en se laissant guider par la fortune, comme les bibliophiles en bouquinant. Ils se lèvent

chaque matin pour aller à la découverte, et ils rapportent chez eux ce que leur a offert le hasard, ou bien ils rentrent à bout de voie, les mains vides, quelquefois confus d'une occasion manquée ou d'une méprise. M. Thiers a procédé autrement : avant de réunir sa collection, il l'avait formée tout entière dans sa tête ; il en avait dressé le plan, et ce plan, il a passé trente ans à l'exécuter, de sorte que ses richesses ont été pour ainsi dire préconçues : elles sont plutôt l'accomplissement d'un souhait que le produit d'une rencontre. M. Thiers possède ce qu'il a voulu posséder. Sa pensée, toute personnelle, pourrait cependant convenir à la formation d'une galerie nationale. De quoi s'agissait-il ? D'arranger autour de soi un abrégé de l'univers, c'est-à-dire de faire tenir dans un espace d'environ quatre-vingts mètres carrés Rome et Florence, Pompeï et Venise, Dresde et La Haye, le Vatican et l'Escurial, le British-Museum et l'Ermitage, l'Alhambra et le Palais d'été... Eh bien, M. Thiers a pu réaliser une pensée aussi vaste avec des dépenses modérées, faites chaque année pendant trente ans... Mais, il faut le dire, que d'occasions admirables sont venues se présenter à lui durant son séjour au pouvoir ! Que de facilités lui ont procurées ses longues relations avec toute l'Europe, surtout quand il a eu à faire copier des statues comme le Persée de Cellini, ou des morceaux inédits comme certains vases du musée Bourbon à Naples. Plus un homme est riche en objets d'art, plus facilement la richesse lui arrive. Plus la rivière est grosse, plus elle grossit.

Voulant fixer avant tout sur les murailles de sa demeure les plus précieux souvenirs de ses voyages, M. Thiers fit exécuter par un dessinateur fort habile, M. Bellay, des copies réduites d'après les plus fameux morceaux de peinture qui soient en Europe. Aussi en entrant chez lui se trouve-t-on tout d'abord au milieu des chefs-d'œuvre éclos en Italie durant le siècle de Léon X. La paroi qui fait face aux fenêtres est occupée par le Jugement dernier, placé entre la Dispute du Saint-Sacrement et l'École d'Athènes. L'Assomption du Titien décore le dessus de la cheminée, entre la Communion de saint Jérôme et la Transfiguration. La Madone de Saint-Sixte fait pendant à la Sainte Cécile, et dans les trumeaux sont encadrées les Sibylles de Raphaël, entre le *Sposalizio* et le tableau représentant Grégoire IX qui remet les Décrétales à un avocat du consistoire, excellente fresque du grand maître qu'on ne remarque pas assez dans la Chambre de la Signature, parmi tant de merveilles. Ces copies étant réduites à la même échelle ou à peu près, — quelques-unes ont 3 mètres de haut ; les figures ont 45 centimètres environ, — l'œil y retrouve avec plaisir la grandeur relative des originaux. Elles sont peintes à l'aquarelle

avec des vigueurs de crayon, et le choix de ce procédé est on ne peut plus intelligent. D'une part, l'aquarelle est ce qui reproduit le mieux le ton limpide et blond de la fresque; d'autre part, quand il s'agissait de copier un tableau peint à l'huile, comme l'Assomption du Titien, par exemple, il eût été imprudent de se mesurer directement avec un tel maître sur son propre terrain, et il eût été absurde de prétendre répéter en petit la touche sière qu'il avait employée en grand. C'est un principe, en effet, que les dimensions d'une peinture doivent en commander l'exécution, parce qu'il faut dans les grands ouvrages de la largeur, et dans les petits de la finesse. L'artiste émérite en son genre qui est allé copier à Venise le Titien de l'Académie a donc été fort bien avisé en évitant une rivalité impossible et en traduisant l'original par une sorte de transposition. M. Thiers y a trouvé un double avantage, celui d'avoir l'équivalent d'un morceau intraduisible et celui de n'introduire aucune disparate dans son cabinet, où toutes les fresques célèbres sont représentées par des aquarelles. Cependant, la transparence et la légèreté du lavis, si propres à imiter les tons clairs de la fresque, étaient un obstacle à l'imitation des vigueurs; il a fallu soutenir les ombres par le travail d'un crayon gras, mais ferme, et raccorder le tout de manière que la base de l'aquarelle est devenue un dessin, et que l'œuvre du copiste est maintenant comme serait une excellente gravure, à moitié disparue sous la couleur.

Ce qui a été fidèlement, religieusement reproduit par le dessinateur, c'est l'aspect général des originaux, c'est l'impression qu'on éprouve en les regardant. Ces peintures, tourmentées ou sereines, du Jugement dernier, de l'École d'Athènes et de la Dispute, on croit les voir à distance, rapetissées et pâlies dans l'éloignement du souvenir. L'*École d'Athènes* nous est rendue avec toute la douceur de ses tons passés et un peu fanés, formant une brume légère à travers laquelle apparaissent les sages de la Grèce antique, les philosophes de l'Académie et du Lycée, les stoïciens du Pœcile, et Socrate écouté par Alcibiade. Les pâleur de la fresque ont rejeté ces héros dans l'Élysée lointain de l'histoire comme dans une perspective morale. La *Dispute*, au contraire, est encore rayonnante des clartés surnaturelles que répand sur les saints docteurs le paradis entr'ouvert, et cette image radieuse vous ravit jusqu'au troisième ciel avec saint Augustin, saint Ambroise, Dante, Pierre Lombard, Savonarole et les autres personnages de ce concile imaginaire. Pour le *Jugement dernier*, l'artiste a pris le parti qu'avait déjà pris Sigalon. Lorsque M. Thiers, ministre de l'intérieur, lui fit copier pour l'École des Beaux-Arts la colossale fresque de Michel-Ange, Sigalon ne voulut pas reproduire les tons

effumés de l'original, semblable aujourd'hui à un immense fusain rehaussé d'un peu de jaune sur du papier bleu sale. Il prit la peine de rechercher sous les dégradations du temps les augustes contours du maître, ses expressions maintenant effacées, son modelé devenu illisible en certains endroits. Il se crut obligé de restituer au modèle sa fraîcheur primitive, cette fraîcheur dont témoignent quelques morceaux qui furent copiés du vivant même de Michel-Ange et que le temps a respectés. Nous avons ainsi devant les yeux le Jugement dernier à peu près tel que le virent les Romains, frappés de stupeur, quand Michel-Ange leur découvrit cette effrayante peinture, le jour de Noël 1541. L'effet que produit la copie de Sigalon, M. Thiers se l'est ménagé dans son cabinet par une copie semblable, un peu moins vive toutefois, et qui, sous ce rapport, rappelle encore mieux l'exécution de Michel-Ange, car ce maître prodigieux conciliait l'amour du fini et le sentiment de l'harmonie avec l'imagination la plus sombre. Son invention était fière, mais sa touche était suave. Il concevait des êtres formidables, mais il les peignait d'un pinceau tranquille et uni. Par une singularité qui achève de le distinguer des autres peintres, il voulait frapper fortement les âmes et doucement les yeux, de sorte qu'il appliquait un procédé précieux comme la miniature à des figures terribles, à des pensées superbes et violentes.

Ainsi, dans le silence de sa demeure, pendant qu'assis devant son pupitre il laisse courir sa plume sur les champs de bataille de l'Empire, l'historien peut d'un seul regard se transporter au Vatican et communiquer avec ces grands hommes dont les ouvrages n'ont coûté au monde aucune douleur, dont le génie n'a fait couler d'autres larmes que celles de l'enthousiasme ou de l'admiration.

Les chefs-d'œuvre connus de la peinture forment, dans le cabinet de M. Thiers, comme une toile de fond sur laquelle se détachent de magnifiques bronzes, dont quelques-uns sont uniques. Les étonnantes sculptures de la chapelle de Médicis y sont représentées par des réductions de la plus grande beauté, finement réparées et d'une chaude patine. Le Jour et la Nuit, le Crépuscule et l'Aurore, ces morceaux fameux, restés en quelques parties à l'état de chaleureuse ébauche, travaillés dans les autres avec une sorte d'emportement farouche qui tourmente les formes et fait ostentation des muscles, sont peut-être plus admirables dans la réduction en bronze que dans le marbre. En petit, la sculpture veut être fouillée; elle admet un modelé ressenti et des accents énergiques; en grand, elle doit être plus simple, plus calme, et se contenter souvent d'une male indication des principales attaches. Quand nous les avions vus

à Florence, *le Jour* et *la Nuit* nous avaient paru de pures décosations sculpturales d'un mouvement ultra-maniéré. Elles sont ici moins choquantes que dans le silence d'une chapelle sépulcrale. Mais *l'Aurore* et *le Crémuscle* sont des figures plus facilement osées, plus grandioses dans leur élégance. L'expression de *l'Aurore*, surtout, est saisissante dans la sculpture d'un mausolée; elle se réveille péniblement du lourd sommeil de la tombe, comme une âme à demi délivrée, tandis que *le Crémuscle* reste couché dans l'attitude du dédain et du repos. Quant à la statue du *Pensieroso*, qui domine ce monument remué, il appartenait au seul Michel-Ange de la concevoir. L'idée de jeter la tête dans l'ombre en faisant avancer la visière du casque est une idée de peintre qui touche au sublime. La tête paraît plus méditative dans cette obscurité; les ombres de la mort s'étendent sur la partie la plus noble de la statue, le visage. Le bras droit saillant et la jambe gauche rentrée forment un contraste sans recherche qui ôte toute froideur à la figure. Elle est imprévue sans être affectée; elle est immobile et silencieuse comme la tombe, mais elle vit encore, puisqu'elle pense.

Il n'est pas d'exagération à laquelle Michel-Ange n'ait été entraîné par le goût de l'inusité et par sa facilité à vaincre le difficile. L'horreur d'être vulgaire lui a fait tourner des têtes de face sur des corps de profil, et placer le coude d'un bras droit sur une jambe gauche. Plutôt que de s'en tenir à une tranquillité banale, il a mis de la violence dans le repos et de l'agitation jusque dans un mausolée. Rien de plus surprenant, de plus émouvant que la Madone inachevée qui est placée dans cette même chapelle des Médicis, entre les tombeaux de Julien et de Laurent. M. Thiers en possède la maquette coulée en bronze à cire perdue. Michel-Ange l'avait donnée à Jean Salviati, évêque de Florence, et elle fut conservée trois siècles par la famille Salviati, qui s'éteignit vers 1830, dans la personne d'un cardinal. Le peintre Camuccini ayant acheté ce bronze le céda gracieusement à M. Thiers, au prix d'acquisition. C'est une esquisse heurtée où frémit encore le pouce du maître; elle contient tout Michel-Ange et la quintessence même de son génie. De pareils morceaux devraient être à la galerie de Florence ou au Louvre, et volontiers on en demanderait l'expropriation pour cause de jouissance publique. La Madone de Michel-Ange n'est pas tendre, naïve et un peu pensive comme celle de Raphaël; elle est animée d'un sentiment inexprimable de tristesse altière et sombre. Elle n'a rien de la douceur d'une vierge ni de la tendresse d'une mère. Il semble que sa divinité hautaine répugne à la vulgarité des soins maternels, ou que le pressentiment du Calvaire lui fasse peur d'un sourire. Même dans cette action de l'allaitement où toutes les



LA VIERGE DE MICHEL-ANGE

Bronze du cabinet de M. Thiers.

mères ont de la grâce, elle laisse voir une bouderie des lèvres, je ne sais quelle moue divine dont l'accent n'avait encore jamais paru ni dans la peinture ni dans le marbre. Sa tête, penchée comme celle du *Pensieroso*, s'enveloppe d'ombre, et sa draperie, serrée sur les formes qu'elle recouvre, ne donne que des plis rares et d'un grand goût. L'enfant, étant suspendu à la mamelle de la Vierge, ne nous montre que la nudité de ses flancs robustes, et, moyennant ce beau sacrifice, toute l'attention se porte sur un seul visage; tout l'intérêt s'y concentre; l'émotion est grande et forte parce qu'elle est une.

Heureux celui qui peut vivre constamment en compagnie de ces hommes incomparables qui nous ont laissé dans leurs ouvrages la partie la plus subtile et la plus noble d'eux-mêmes, la pure essence de leur âme! En présence de ces amis toujours fidèles, qui restent imposants par le génie même en devenant familiers par l'habitude, on doit retrouver chaque jour la sérénité de l'esprit; on doit contracter une certaine grandeur dans le langage comme dans les pensées, et il me semble que l'écrivain, entouré de ces maîtres illustres, doit prendre sa part de leur éloquence et régler son cœur sur ces modèles...

M. Thiers, encore une fois, préfère de beaucoup le souvenir d'un chef-d'œuvre consacré à la possession d'un de ces objets inconnus et rares que les curieux se montrent avec orgueil. L'idée d'avoir des copies ou des réductions ne lui répugne pas, au contraire, pourvu que ce soient des réductions ou des copies d'après les plus belles choses du monde, et pourvu qu'elles arrivent à ce degré d'approximation qu'il a fini par obtenir. Il y a quelques années, l'ancien ministre obtint la permission de faire reproduire en petite dimension la statue équestre de Colleone, qui se dresse à Venise sur la place Saints-Jean-et-Paul. Cette copie a été réussie à merveille, sur des mesures prises à l'échelle d'un cinquième environ. L'artiste, au moyen d'un échafaud, a pu voir de près les accents de ce modéle robuste et voulu, qu'il fallait restituer, dans une copie réduite, avec toute son énergie. Nous avons pu récemment vérifier, en visitant Venise pour la seconde fois, combien était parfaite, sous le rapport du caractère et de l'exécution, la copie du Colleone. Au milieu de cette cité malheureuse dont les palais abandonnés tombent maintenant en ruines et déchirent leurs vêtements de marbre, le monument de Verocchio est encore intact, après quatre siècles, sur le charmant piédestal de Léopardo, si élégamment orné de médaillons et de colonnes engagées. On croit voir une image menaçante de la république vénitienne dans la statue en bronze de ce héros terrible. La poitrine étant sur un autre plan que la

tête donne à la figure un mouvement de fierté farouche et roide. Le visage aquilin a toute l'âpreté du commandement ; c'est celui d'un guerrier qui, vivant, fut de bronze comme aujourd'hui. On le prendrait pour Dante à cheval.

Malgré la libéralité naturelle de son esprit, M. Thiers est en fait d'art



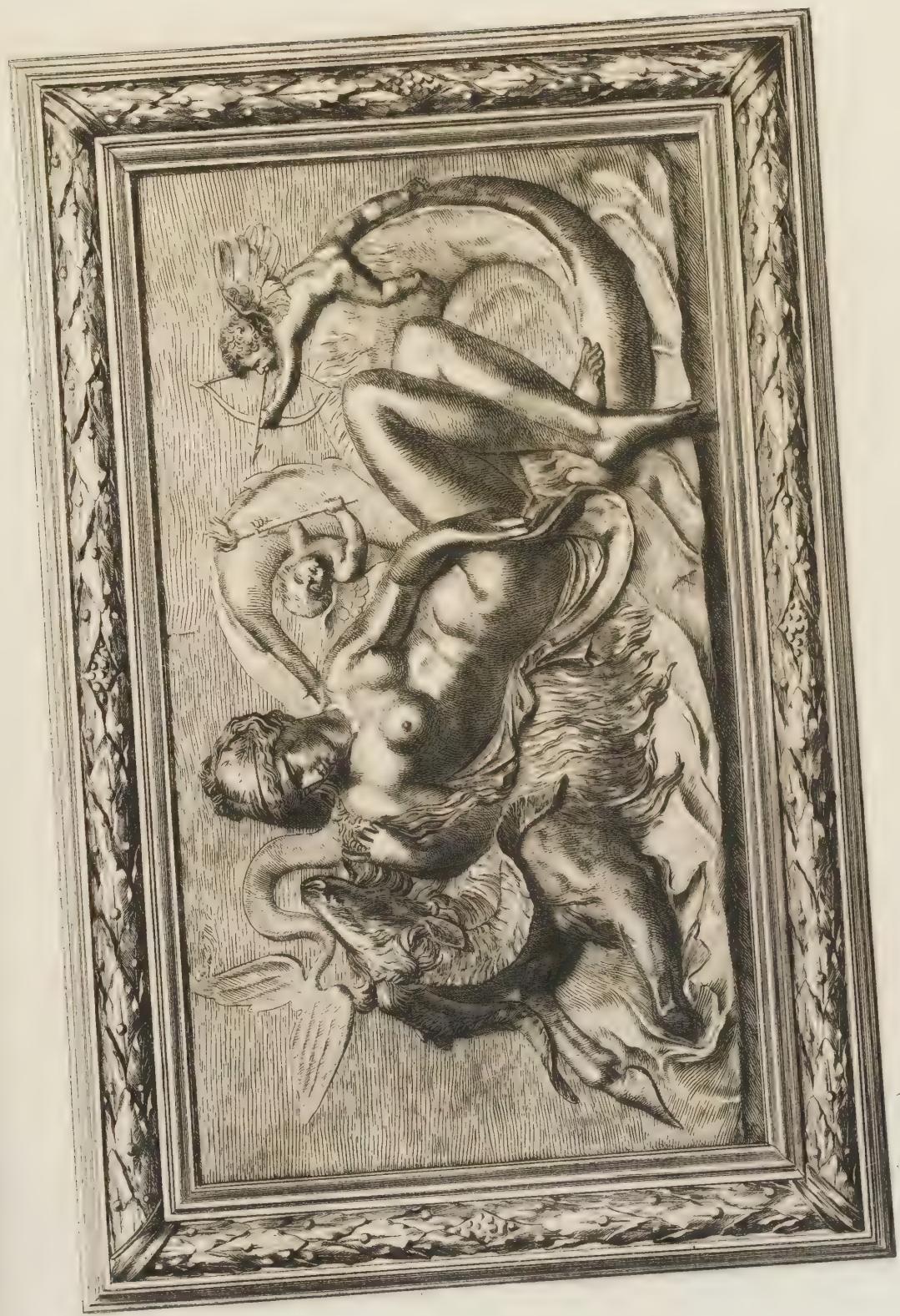
LE MIME ANTIQUE  
Bronze du cabinet de M. Thiers.

un *curieux* dans la force du mot, un amateur jaloux qui goûte vivement le plaisir d'une propriété exclusive et qui recherche parfois, tout comme un autre, le piquant de la rareté. Après avoir fait couler en bronze la réduction du Colleone, il en a fait briser le moule, de sorte qu'il en possède un exemplaire absolument unique dont lui seul et ses amis peuvent jouir. « Cette fois, disions-nous à M. Thiers, ce n'est pas seulement l'amour de l'art qui vous a conduit, c'en est aussi l'amour-propre. » Le mot l'a fait sourire sans le blesser, mais sans lui arracher non plus aucune marque de repentir.

Tous nos grands amateurs de bronzes et de curiosités connaissent M. Thiers, et aucun d'eux n'est jaloux de lui. Tous ont eu occasion de lui faire ou d'obtenir de lui une concession gracieuse aux enchères les plus chaudes. Rival aimable, enfant gâté de la fortune, M. Thiers a dû quelques pièces admirables tantôt au suprême talent de désarmer ses adversaires, tantôt à la chance de bien rencontrer, de voir vite et de n'hésiter point. C'est ainsi qu'il a enrichi son cabinet de quelques bronzes extrêmement rares, connus dans la curiosité pour leur finesse, leur beauté et leur provenance, tels que le *Mime antique* de la collection Denon; la *Vénus marine* qui appartenait à M. de Monville; deux *Enfants*, l'un qui joue avec un serpent, l'autre avec une oie; un petit *Satyre* qui se gratte la jambe et qui tient un cornet à bouquin; un buste plein de naturel et de vie par Ghiberti; une Vénus florentine de la Renaissance, debout et entièrement nue, imitation éloignée des Vénus grecques; enfin, un tout petit buste antique d'Anacréon dont l'expression est vivement sentie et qui semble représenter le poëte au moment où il invoque l'ivresse du vin et de l'amour. Le *Mime* est un bronze doublement précieux : comme objet d'art, par la justesse du mouvement, ou, pour dire mieux, de la salutation comique, par le bon goût de la draperie qui serre le torse et par la souriante physionomie de la tête penchée; comme renseignement archéologique, sous le rapport du jeu scénique et du costume. La *Vénus marine* est un des plus magnifiques bronzes qu'on puisse voir. Il a 57 centimètres de long sur 32 de hauteur, et il appartient selon toute apparence à l'école de Michel-Ange. On pourrait l'attribuer à Guillaume della Porta. La déesse est assise ou plutôt couchée, avec abandon et avec grâce, sur un monstre fantastique, moitié bouc, moitié poisson.

Tout son corps est couvert d'écaillles jaunissantes;  
Bouc lascif et dompté, dragon voluptueux,  
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Le monstre de l'artiste florentin n'est pas menaçant comme celui de Racine; il est, au contraire, subjugué par la Vénus lubrique dont la chevelure se confond avec la barbe limoneuse du bouc chimérique. Deux Amours qui se jouent sur la queue ondoyante du monstre remplissent la partie supérieure du fond; mais comme le relief en est discret, ils laissent avancer au premier plan la figure principale sculptée en haut relief. Cette belle figure, dont le modélisé savant est accentué sans petitesse et calculé pour les effets du bronze, me rappelle, par son style et son exécution, une des allégories qui décorent le mausolée de Paul III, à Saint-Pierre



1792. Feb 17. 1811.

Ad. Hirschmann.



de Rome, la statue qui, sous prétexte de symboliser la Justice, présente des formes si sensuelles qu'il a fallu en effacer la provocation sous une draperie décente. Tout concourt à faire valoir la chair compacte et polie de la déesse anadyomène : les plis fouillés de l'écharpe et les plis de l'onde, la surface grenue du fond, le pelage velu du dragon et ses cornes striées, les ailes pennées des deux Amours. Rien ne convient mieux, du reste, que le bronze à une composition marine. Les figures paraissent humides, comme si elles sortaient de l'eau ; le jour y étend des traînées lumineuses sur les grands plans ; il égaye les ombres par des reflets qui font tourner les rondeurs ; il prête aux formes une sorte de vie frémisante et un éclat prestigieux qui rappelle les miroitements de la mer. La *Vénus marine* est traitée avec morbidesse, mais d'un ciseau ferme. L'exécution conserve de l'ampleur tout en pénétrant dans les menus détails ; elle est énergique et souple, contenue et chaleureuse tout ensemble.

Des bronzes ! M. Thiers en possède de quoi faire un petit musée. Il en a de grecs et de romains, de florentins et de chinois. N'ayant pas dans ses aquarelles la touche des peintres, il s'en est dédommagé en possédant la touche des sculpteurs. La plupart de ces bronzes mériteraient une mention particulière et même les honneurs de l'illustration, notamment deux têtes antiques de mulets récemment découvertes à Vienne en Dauphiné et qui terminaient les bras d'un fauteuil ; mais l'espace nous manquerait pour signaler tout ce qui est digne ici d'être admiré. Cependant, à côté de la statue équestre de Colleone, qui garde ses proportions colossales relativement aux autres bronzes du cabinet, il est impossible de ne pas distinguer un modèle ravissant de cavalier, que M. Thiers attribue, non sans quelque raison, à Léonard de Vinci. Le cheval est un peu court et le train de derrière ne paraît pas suffisamment balancer l'importance du poitrail et surtout celle de l'encolure ; mais l'écuyer — il a l'air d'un jeune patricien romain associé à l'empire — est assis sur sa monture avec une aisance et une grâce très-légèrement manierées qui rappellent assez bien le grand artiste, et qui d'ailleurs n'ont rien que de charmant dans une statuette traitée en esquisse. La tête du cheval est tout à fait semblable pour l'expression à une autre tête tracée à la plume par Léonard, et dont le dessin magistral et incontestable appartient à notre collaborateur, M. Émile Galichon. Ce sont les mêmes proportions, c'est le même sentiment de la vie avec la même dignité et le même feu. Quoi qu'il en soit, on ne peut prononcer qu'un grand nom en présence de ce petit morceau<sup>1</sup>.

1. Voir en tête du présent article.

Léonard de Vinci aimait les chevaux avec passion ; il les connaissait en écuyer autant qu'en sculpteur et en peintre. Vasari nous apprend que l'équitation était l'exercice favori de ce grand homme et que, même dans ses moments de détresse, Léonard ne put jamais se résigner au sacrifice de ses chevaux : *non avendo nulla, del continuo tenne servitori e cavalli.* Non content d'improviser divinement sur la lyre et d'être à ses heures un incomparable maître d'armes, il n'avait pas son pareil dans l'art de monter et de conduire avec grâce les coursiers les plus fougueux. Deux fois il eut occasion d'étudier l'anatomie du cheval : la première fois, à Milan, quand il fut chargé par Louis le More de modeler la colossale statue équestre de Francesco Sforza ; la seconde fois, à Florence, lorsqu'il dut se mesurer avec le jeune Michel-Ange et décorer, en concurrence avec lui, la salle du grand conseil. Léonard étudia le cheval comme il étudiait toute chose, c'est-à-dire à fond. Il voulut savoir avec précision la place et le jeu de tous les muscles, le secret de chaque attitude, le principe de chaque mouvement. Il écrivit même un traité de l'anatomie du cheval, mais ce livre dont ses contemporains ont parlé s'est perdu, hélas ! comme tant d'autres ouvrages de sa main. Selon toute apparence, le dessin de Léonard que possède aujourd'hui M. Thiers fut fait à l'époque où le peintre méditait la composition de sa *Bataille d'Anghiari*. Sachant que Michel-Ange n'était pas le moins du monde familier avec les formes du cheval, — il l'a bien prouvé depuis, — Léonard espérait vaincre par là son rival, et c'est pour cela qu'il peignit un combat de cavalerie, ce combat fameux dont un fragment est arrivé jusqu'à nous, mais complètement défiguré, dans l'estampe d'Edelinck. Tandis que le carton de Michel-Ange nous était conservé, du moins en partie, par une gravure de Marc-Antoine, le carton du Vinci passait par les plus malheureuses transformations. L'original ayant disparu dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, ce fut d'après une copie que Lucensi grava le carton, et plus tard, quand Gérard Edelinck burina d'une main si savante l'épisode des cavaliers se disputant un drapeau, ce fut encore d'après la copie d'une copie très-librement dessinée par Rubens d'après une première copie. Voilà comment la composition de Léonard a perdu son vrai style. De florentine, elle est devenue flamande, je veux dire que le vin généreux de la Toscane s'est changé en cervoise, et si le feu de l'action ne s'est pas amorti sous le crayon de Rubens, il faut convenir que les formes se sont étrangement engorgées et alourdis. L'animation des chevaux n'est plus dans la gravure qu'une chaleur bestiale, et les combattants eux-mêmes semblent engagés dans une mêlée où le tempérament, le sang et les viscères ont plus de part que l'âme et le courage.



LXXX



C'est donc un morceau inappréciable que le dessin de M. Thiers, parce qu'il nous montre le génie de Léonard, non plus à travers une infidèle traduction, mais dans son aspect le plus intime et dans sa vérité irrécusable. Il y a longtemps que nous avions vu ce dessin héroïque. Il appartenait autrefois au plus grand connaisseur de l'Angleterre, M. Tiffin, marchand d'estampes, alors établi à Londres dans le Strand. Il fallait être grandement de ses amis pour qu'il consentît à le laisser voir, et il ne le céda qu'à un grand prix... Il semble que Léonard ait voulu prouver ici du même coup la science profonde qu'il avait acquise, non-seulement de l'anatomie du cheval, mais de l'anatomie humaine, et que, songeant au savoir prodigieux que possédait son rival, il ait voulu s'assurer de tous les mouvements avec une exactitude irréprochable, sauf à revêtir ensuite d'armures et de costumes ces écorthés combattants, fuyants, furieux, renversés, désarçonnés. Pour nous, qui avons sous les yeux les croquis gravés par Gerli et qui avons passé des journées entières à étudier les dessins de Léonard à l'Ambrosienne de Milan et à l'Académie de Venise, nous pouvons affirmer qu'il ne s'y trouve rien d'aussi merveilleux, en fait de chevaux, que ce combat fantastique. Sans même parler du style, on peut dire que personne à Florence n'était alors en possession de dessiner des chevaux avec une si parfaite connaissance de leur anatomie, — Donatello et Verocchio étant morts, — ni Michel-Ange, ni Raphaël, ni André del Sarte, ni Fra Bartolommeo. Aussi Lodovico Dolce dit-il, en parlant de Léonard, qu'il était surprenant dans l'art de modeler et de peindre les chevaux, *stupendissimo in far cavalli*. Nos lecteurs en jugeront d'après la gravure en fac-simile, tant soit peu réduite, qui accompagne le présent article.

M. Thiers pense que ces croquis furent dessinés pour répondre à une pensée souvent exprimée par Machiavel, que l'infanterie l'emporterait à la fin sur la cavalerie, en d'autres termes, que la noblesse serait un jour vaincue par les plébéiens. C'est aussi l'interprétation qu'en donna l'expert dans le catalogue de la vente où M. Thiers acheta le dessin ; mais il nous paraît, après toute réflexion, qu'il faut y voir une première pensée, une légère ébauche du carton de Florence. « Il était facile de prévoir, dit M. Rio, qu'ayant à représenter une bataille, Léonard saurait y introduire son animal favori, non plus servant de monture à celui dont le coup d'œil décide de la victoire, mais se ruant avec fougue au milieu de la mêlée et paraissant moins obéir à son cavalier que partager son impatience de vaincre. On possède encore quelques-uns des dessins par lesquels il préluda à la composition du carton, et l'on y voit des chevaux de bataille à tous les degrés d'animation, rendus avec une verve

qui n'a jamais été surpassée. » ...Mais qui eût pensé que l'auteur de la *Sainte-Anne* et de la *Joconde*, un peintre si délicieux dans les harmonies du mode mineur, s'élèverait tout à coup à des ouvrages d'une telle bravoure, qu'il passerait d'une image où respire tant de douceur et de rêverie à la peinture de ces cavaliers et de ces chevaux ivres de fureur, qui se précipitent, se heurtent, se mordent, se déchirent ou s'écrasent, en poussant des hennissements et des cris que semblent répéter les monstres ciselés sur les harnais et sur les cimiers?...

On le voit, M. Thiers n'a sous les yeux que les œuvres des grands maîtres, des maîtres parvenus à l'apogée de la Renaissance. Quant aux primitifs, ils sont représentés dans ses portefeuilles par de merveilleuses copies. Deux artistes qui ont au plus haut degré l'intelligence de l'art florentin, MM. Henri Delaborde et Haussoullier, avaient passé plusieurs années à copier les tableaux et les sculptures des maîtres qui florissaient en Toscane au xv<sup>e</sup> siècle, depuis Lorenzo de' Bicci jusqu'à Léonard inclusivement. Ils s'étaient attachés de préférence aux morceaux peu connus et non gravés, quelquefois à ceux que les voyageurs ne voient pas facilement et qui auraient pu périr oubliés ou inédits. Dans le nombre, nous signalerons les sculptures du tombeau des Médicis, par Verocchio, le mausolée d'Orlando de Médicis, par le frère de Donatello, celui de Leonardo Aretino à Sante Croce, par Desiderio da Settignano, les faïences de Luca della Robbia dans la chapelle du cardinal de Portugal, à San Miniato; ensuite les fresques de Filippo Lippi dans la cathédrale de Prato, les fresques de Paolo Uccello dans le Chiostro Verde, à Santa Maria Novella, une figure de sainte Lucie, par Domenico Veneziano, une figure de saint Pierre, par Antoine Pollaiuolo, les petits tableaux de Fra Angelico, à Cortona, un vitrail de Ghirlandajo, et enfin quelques fragments de la *Cène* de Léonard. Toutes ces fresques, toutes ces sculptures avaient été rendues avec la fidélité la plus rare dans des aquarelles d'une exquise délicatesse où les vieux Florentins revivaient avec la profondeur de leur sentiment et la saveur de leur naïveté, avec leur énergie, leur émotion, leur tendresse... M. Thiers acheta cet album vingt fois précieux, et il put ainsi se donner le plaisir de comparer le génie accompli des grands maîtres avec le génie naissant des précurseurs.

Il y a, parmi les trésors de l'art et de la curiosité, des richesses qu'il faut avoir toujours sous les yeux pour entretenir le feu sacré dans son âme, de même que les femmes de Sparte plaçaient dans les gynécées des figures de Castor et de Pollux pour concevoir de belles formes et donner



SAINT SEBASTIEN, PAR ALONZO CANO

(Ivoire du cabinet de M. Thiers.)

le jour à de beaux enfants. Mais il est des choses qu'il importe de ne pas voir à toute heure, du matin au soir, parce qu'on finirait par se blasser sur le plaisir qu'elles font. Une collection de dessins et d'estampes est mieux placée, par exemple, dans des portefeuilles que sous verre, sans compter que l'exiguïté de nos demeures y rend impossible une permanente exhibition de gravures, quand même on n'admettrait à cet honneur que les plus fameuses.

Nous avons vu M. Thiers enchérir dans les ventes les estampes des maîtres, mais seulement des grands maîtres; encore a-t-il fait un choix dans l'œuvre de chacun. Marc-Antoine, Rembrandt, Albert Dürer, Lucas de Leyde, Ostade, Karel Dujardin, Paul Potter, Van de Velde, Claude Lorrain, Callot, Abraham Bosse, Van Dyck, Hollar, et vingt autres des meilleurs, ils sont tous présents dans les cartons de M. Thiers. Il a, de Marc-Antoine, les Grimpeurs, la Cassolette, la Petite Peste, la Poésie, Alexandre qui enferme dans une cassette les livres d'Homère, et une épreuve de la Bacchante d'après Jules Romain, épreuve splendide, rarissime, qu'il acheta dix-huit cents francs à la vente de M. de La Salle; il a, de Rembrandt, la Pièce de cent florins, le Christ présenté au peuple, les trois Croix, la Médée, la Jeunesse surprise par la Mort, la Petite Tombe, certains paysages introuvables, et plusieurs de ses gueux si grotesques et pourtant si tristes, et quelques-uns de ses griffonnements parfois si étranges; il possède, d'Albert Dürer, la Mélancolie, le Cheval de la mort, le Cavalier et la Dame, le Saint Hubert, et ses armoiries, et ses *Songes*, comme les appelait Mariette; il s'est procuré les pièces les plus précieuses de Lucas de Leyde, le Virgile dans un panier, la Laitière, la Danse de la Madeleine, l'*Ecce homo...* Ainsi des autres. Toujours ces estampes sont en épreuves de remarque et presque toujours du premier état. Mais M. Thiers ne s'est pas attaché uniquement aux raretés piquantes, aux singularités que recherchent avec passion les curieux; il s'est naturellement abandonné à sa prédilection pour les morceaux historiques, et il s'est composé avec les gravures de Thomas de Leu et de Goltzius, avec les eaux-fortes de Van Dyck, les pointillés de Morin, les burins de Nanteuil, de Masson et d'Édelinck, les manières noires de Richard Earlom, les grignotis de Gratieloup et les aqua-tintes de la Révolution, une galerie de personnages illustres aussi belle et aussi nombreuse que celle de M. Cousin: ce n'est pas peu dire. Dans les suites de Trouvain et d'Abraham Bosse, dans les Batailles et les Sièges de Callot, dans ses Foires, ses Supplices, ses grandes et petites Misères, ses Bohémiens, ses joutes, ses caprices, ses *Balli*, l'historien a vu les mœurs, les coutumes, les costumes, la physionomie physique et morale du grand siècle, et nous

croyons savoir que M. Thiers trouvera un moment pour mettre par écrit les observations que lui ont fournies ces maîtres naïfs, qui pensaient n'être que des artistes et qui, sans le savoir, ont tenu la pointe du chroniqueur, souvent même le burin de l'histoire.

Il en est des dessins comme des gravures : c'est seulement à certaines heures de recueillement et de paix qu'il convient de les regarder. Quand ils sont écrits à l'encre de Chine ou lavés en couleurs et rehaussés de blanc au pinceau, les dessins craignent le soleil, qui peu à peu décolore le lavis, dévore les tons, et, salissant les blancs, change les rehauts de clair en taches d'ombre et fait tout voir à contre-sens. Il est donc convenable de garder en portefeuille les dessins des maîtres. Ces dessins, d'ailleurs, ont quelque chose d'intime qui se refuse à la solennité d'un encadrement et ne demande d'autre lumière que le demi-jour, d'autre apprêt qu'une monture élégante. J'ai connu un amateur qui, avant d'ouvrir ses cartons de dessins, fermait sa porte à double tour.

Ce que l'on peut sans crainte mettre en évidence, ce sont les ivoires ; mais il importe de les maintenir dans un air frais, parce que la sécheresse de l'atmosphère les gâte. Au pied de la statue de Minerve, qui était d'or et d'ivoire (celle du Parthénon), les Athéniens entretenaient de l'eau dans un bassin pour assurer la conservation de l'ivoire par la fraîcheur et l'évaporation de l'eau. Les ivoires qui ornent le cabinet de M. Thiers ne sont jamais exposés aux rayons directs du soleil ; mais ils ont reçu du temps ce ton jauni et cette patine mordorée qui les rendent plus chauds, plus doux à l'œil. Au nombre des ivoires dont nous parlons se trouve un morceau capital, un Saint Sébastien par Alonzo Cano. Le saint est attaché à un arbre et il se tord dans les convulsions de la douleur ; la contraction de ses muscles, le frémissement de tous ses membres endoloris, l'expression de son visage, le gonflement de ses mains, la crispation de ses pieds, tout cela est rendu avec une science profonde et avec une énergie qui serait excessive dans le marbre d'une statue grande comme nature, mais qui est permise dans une sculpture de petite dimension. Pour que l'ivoire soit suffisamment modelé, il faut qu'il le soit un peu trop, parce qu'une matière aussi luisante et aussi susceptible de recevoir des reflets absorberait bien des accents si l'artiste ne les avait ressentis. A en juger par cet échantillon, Alonzo Cano fut un sculpteur très-habile et qui sut manier le ciseau avec bien plus de sentiment qu'il ne maniait la brosse. M. Thiers, après avoir acheté en Espagne l'ivoire de Cano, qu'il avait rapporté en France sans piédestal et sans accessoires, a fait sculpter à Paris, sur ses indications, le socle et l'arbre auquel la figure du saint est attachée. C'est un ouvrage conçu avec goût, exécuté sur bois avec

beaucoup de soin, mais avec une rudesse tout exprès ménagée pour laisser voir les finesse et le poli de l'ivoire.

Nous le disions en commençant, la pensée de M. Thiers pourrait et devrait être celle qui dirigerait un gouvernement dans la fondation d'une galerie monumentale. Il n'est plus possible aujourd'hui à une nation de se renfermer dans ses limites, d'ignorer la langue, les sentiments et les arts des peuples les plus éloignés d'elle, de ceux qu'elle regardait comme des étrangers ou des sauvages. A force de tourner autour du soleil, notre planète use ses angles et elle tend de plus en plus à la forme parfaitement sphérique, image géométrique de l'unité. Chaque homme est sur la terre comme la continuation d'un rayon du globe qui, en se prolongeant en sens contraire, va rejoindre un autre homme, de sorte que les antipodes, se touchant par les extrémités d'un même diamètre, se rattachent au même centre, tournent sur le même axe d'idées et ne diffèrent réellement que par le contingent des formes et des apparences. Les vrais barbares, dit M. Thiers, sont ceux qui appellent les autres des barbares, ceux qui pensent avoir le privilége exclusif de l'art et le monopole du beau. On a trouvé, en lisant le sanscrit et le chinois, des poésies admirables : croyez-vous qu'une contrée puisse avoir des poëtes sans avoir des peintres ? En respectant la hiérarchie qui assigne le premier rang aux artistes grecs, il faut ouvrir les portes à tout le monde, admettre chaque peuple à montrer les œuvres de son esprit, et se bien persuader que chacun a les siennes. Dieu n'a déshérité, en effet, aucune partie de l'univers. Telle contrée possède le sentiment de la forme, telle autre le sentiment de la couleur. Ceux-là ont reçu en partage la grandeur des pensées, ceux-ci la beauté des matières. Les uns excelleront dans la représentation des figures, les autres dans l'invention des ornements, et sous les latitudes où l'humanité n'aurait pas suffi peut-être à se créer les jouissances et les consolations de l'art, la nature est entrée gracieusement en collaboration avec l'homme, en lui fournissant des substances admirables, des colorations éblouissantes, des matériaux qui attendent et provoquent le génie de l'ouvrier.

Plein de ces idées, M. Thiers s'est composé un cabinet cosmopolite, et, bien avant notre expédition de Chine, il avait satisfait sa passion philosophique pour les arts de l'Asie orientale. Les Chinois, nous disait-il, n'ont pas, à proprement parler, de peinture publique : l'art chez eux est toujours intime et familier. Sans doute, non contents de décorer des vases ou d'orner des meubles, ils font quelquefois des peintures historiques, mais le mot *historique* ne doit pas se prendre ici dans le sens où nous le prenons. Ils ne peignent point sur les murailles des personnages

de grandeur naturelle ; généralement, ils peignent en petites dimensions sur des rouleaux qui peuvent s'étendre indéfiniment en longueur, mais qui ne dépassent pas en hauteur celle de nos livres in-folio. Ces rouleaux sont des bandes de soie étendues et collées sur des bandes de papier. Le long de ces tissus délicats, se déroule tantôt un interminable tableau de mœurs, tantôt la représentation des faits et gestes de tel prince ou de tel mandarin, tantôt une foule innombrable engagée dans les plaisirs d'une fête. Plusieurs de ces rouleaux rapportés par la famille de Guignes qui longtemps a fourni, de père en fils, des consuls de France en Chine, sont maintenant en la possession de M. Thiers. Il en est qui remontent au x<sup>e</sup> siècle de notre ère, d'autres qui datent du xviii<sup>e</sup>, quelques-uns appartiennent à des temps intermédiaires.

On peut reconnaître, en examinant de près ces diverses peintures, que les lois de l'esprit humain sont au fond toujours et partout les mêmes. Lorsque l'art en est encore à son origine ou à sa renaissance, les formes sont roides, les contours secs, les intentions naïves. C'est l'époque correspondante à celle qu'ont illustrée les peintres italiens, depuis Giotto jusqu'à Pérugin. L'école arrive ensuite à son épanouissement; elle brille de son plus vif éclat, elle a ses Raphaël. Puis viennent les savants, les rhéteurs, comme qui dirait les Carrache. Enfin la décadence se déclare, les formes s'altèrent, les sentiments se dénaturent : c'est l'époque de la sophistication, de la prétention et du maniériste. Ces phases successives sont sensibles, du moins pour les raffinés, même dans la peinture chinoise, bien qu'elle soit assujettie plus que les autres à l'empire des types consacrés, au ponsif, à la routine.

Le plus ancien des rouleaux en question développe l'histoire d'un empereur qui s'occupa d'améliorer, par des croisements, la race de ses chevaux. Rien de plus naturel que le tableau du haras impérial : les étalons y sont peints dans les attitudes les plus variées et les plus vraies, celui-ci raclant le sol avec la pointe de son sabot, celui-là allongeant le cou pour s'abreuver, cet autre se grattant l'oreille, quelques-uns vus de croupe ou de face dans les plus difficiles raccourcis. Les têtes sont vivantes et belles ; les jambes sont menues et les formes un peu boudinées ; mais l'on sent bien que ces défauts tiennent plutôt à la nature de l'animal dessiné qu'à l'insuffisance du dessinateur. Plus loin, en allant de droite à gauche, comme l'on fait pour lire les écritures chinoises, on voit venir un amateur de distinction à qui l'empereur montre ses écuries, et ces figures sont dessinées avec une sûreté, un aplomb et même une ampleur tout à fait remarquables.

Sur un second rouleau est retracé le voyage de Lao-tseu à la recher-

che des idées indiennes. « Le motif de ce voyage, comme l'observe M. Pauthier, dut être le même qui conduisit Pythagore dans l'Inde et, plus tard, Platon en Égypte, c'est-à-dire l'amour de la sagesse, l'espérance de trouver des doctrines plus hautes, plus pures, plus propres à satisfaire la soif de connaître qui anime les grands hommes et leur passion pour le bonheur de l'humanité. » Lao-tseu est représenté dans un costume qui a beaucoup de rapport, chose singulière, avec celui des cardinaux romains, sauf que son chapeau et son habit sont d'une couleur bleu céleste, au lieu d'être pourpre. Le doux visage du philosophe respire la sainteté. Il est monté sur un buffle, tandis que les gens qui le précèdent ou l'accompagnent sont montés sur des mulets ou sur des chevaux. Le paysage, coupé de ravins, hérissonné de sapins et de rochers, est d'une sauvagerie suprême. Lao-tseu est censé franchir la frontière occidentale et toucher au territoire de l'Inde. Toutes les figures sont variées d'expression, délicatement peintes et très-naïves de mouvement, soit qu'elles mènent les montures, soit qu'elles portent les bagages, les livres et les lanternes. Il serait difficile de rencontrer des animaux mieux saisis dans leurs allures, dans leur marche haletante, dans leur fatigue, mieux caractérisés dans leur physionomie. Quant à la nature qui sert de cadre à cette caravane philosophique, nos meilleurs paysagistes désespéreraient de la rendre avec une telle intensité de tons et une telle harmonie. Personne, je crois, ne saurait dégager autant de poésie de la pure et stricte vérité.

Mais M. Thiers nous a fait voir un troisième rouleau, plus étonnant encore par le nombre et la richesse des compositions, par la splendeur adoucie et attiédie des couleurs, par le fini de l'exécution, et par le caractère à la fois réel et fantastique des personnages qui s'y groupent et s'y suivent, sur une longueur de quinze à vingt mètres. C'est une peinture allégorique, figurant la revue de l'empire par le célèbre empereur Khian-long, contemporain de Louis XV et de Louis XVI, et le plus sage des empereurs qui ont gouverné la Chine. Il est sur un char attelé de dragons. Une cour brillante lui fait cortège, et il marche solennellement à la poursuite des Vices, symbolisés par des animaux aquatiques nageant à la surface des eaux, ou à demi cachés par les vagues qui les emportent. Ici des bonzes exorcisent ces animaux diaboliques. Là des pêcheurs leur lancent des harpons formidables, les percent de dards ou les traînent déchirés sur le rivage. Des tortues extraordinaires, d'affreux cachalots, des monstres antédiluviens, des reptiles aux écailles jaunissantes et à la gueule enflammée, symbolisent par leurs formes hideuses toutes les horreurs morales ; mais l'artiste les a dessinés avec une précision merveilleuse et avec une patience qui ne refroidit pas l'énergie de la

représentation. La couleur n'a plus ici la violence des peintures primitives ; elle est riche, mais douce et blonde; elle présente des localités curieuses, des rehauts d'or et d'argent et des variétés de nuances à l'infini; mais le tout est ramené à une harmonie claire , caressante et fine. Il va sans dire que le peintre a mis tous ses soins à faire valoir les costumes de soie, les tentures chamarrées, les bossages du char, la damasquinure des armes, et les vases que portent les jeunes filles, et les bannières que déployent les grands dignitaires de l'empire, dans cette marche pompeuse sur l'océan des vices, marche tout à fait semblable d'ailleurs à nos processions catholiques.

Étrange peuple et vraiment unique! Plus vieux que tous les autres, il est néanmoins le plus enfant de tous. On ne connaît pas de nation, en effet, qui soit placée à la fois plus loin et plus près des origines humaines. Dans l'art du Chinois, la nature est toujours de moitié. L'antiquité classique, comme nous le disait M. Thiers, tenait à ce que l'ouvrage surpassât la matière, *materiam superabat opus*; en Chine, au contraire, la matière rivalise avec l'ouvrage ou l'éclipse en beauté. Un des précieux albums rapportés par la famille de Guignes contient une suite de peintures exécutées sur les feuilles de quelque arbre indigène dont j'ignore le nom. Chaque feuille, aplatie dans l'album comme elle le serait dans un herbier, a été poncée et unie jusqu'au point où, le parenchyme ayant disparu, il n'est resté que les nervures. A travers cette trame naturelle, l'œil aperçoit, au milieu d'une campagne riante ou abrupte, les fameux anachorètes de la Chine. Celui-ci est plongé dans sa lecture, celui-là interrompt sa méditation pour prêter l'oreille à la chute d'un torrent ou au bruit de l'orage. L'un vit en compagnie d'un lion, comme saint Jérôme; l'autre est assisté d'une antilope qui le regarde fixement, comme si la bête faisait effort pour s'élever à la pensée de l'homme. Il y a dans cet album de quoi ouvrir pour la vie l'imagination d'un enfant, et Rousseau en tomberait d'accord, lui qui recommandait à son jeune élève la lecture de *Robinson*. Mais quelle idée ingénue et singulière que celle de peindre ces solitaires et ces solitudes à travers une feuille morte qui laisse transparaître toute la vie du paysage! Il semble que l'arbre a détaché ses feuilles une à une pour servir de gaze aux tableaux de l'artiste.

Il faut en convenir, le peintre chinois aux prises avec le détail est au moins un ouvrier incomparable. Ses figures, dessinées sur papier de riz ou de bambou, le disputeraient en finesse à Holbein. Ses bouquets ont une fraîcheur qui ferait envie à Van Huysum et à Redouté. Ses animaux,

ses oiseaux ont une vérité d'allure ou de pelage ou de plumage, que n'ont pas dépassée les Hollandais les plus illustres. Ses paysages sont autant de fenêtres ouvertes sur la nature même. Avec tout cela, le Chinois possède une imagination extraordinaire; il a du goût pour les scènes fantastiques, il invente des monstres, il peint avec délicatesse et vérité des êtres chimériques, il est plein de réalisme dans la représentation de ce qui n'a jamais existé... Pourquoi donc nous répugne-t-il d'appliquer le nom d'artistes à cette race d'ouvriers patients et merveilleux ? C'est que l'art est une création du cœur autant que de l'esprit. Il est, dans un pays, le produit d'une croyance commune et non d'une fantaisie individuelle. Destiné à nous faire entrevoir l'infini sous le voile de la réalité, le monde invisible à travers le monde des phénomènes, l'art, dans sa haute acceptation, est nécessairement enfanté par le sentiment religieux. Il ne saurait donc exister, du moins à un degré supérieur, chez un peuple sceptique et frivole qui n'a pour temples que des kiosques et pour divinités que des magots. Sa vénération est de la curiosité, son observation est de l'ironie; on dirait qu'il se moque tout le premier de ses pagodes grimaçantes et de sa mythologie qu'il fait cuire au four. Comme tous les peuples sensuels, le Chinois excelle dans le mariage des couleurs, qui est la volupté des yeux; mais il ne voit dans la peinture qu'une décoration, et il n'admire rien tant que les tours de force en fait de sculpture. Comment d'ailleurs l'idée du beau pourrait-elle se perfectionner parmi des hommes qui, depuis des siècles, ont placé leur idéal dans le développement ou la dépression des viscères, qui n'estiment les dieux et les humains qu'autant qu'ils sont charnus et ventrus, qui veulent, chez les femmes, une minceur impossible, et chez les maris un embonpoint contre nature?... Voilà ce que nous dit la philosophie de l'art, et voilà ce que M. Thiers comprend, après tout, mieux que personne. Aussi a-t-il eu soin de placer en évidence dans son cabinet quelques figurines grecques et des copies en marbre d'après l'Apollon Saurochone et le Jouer de flûte, afin (nous disait-il) d'avoir à sa portée l'étalon du beau, « car il ne faut pas s'aventurer sur cet océan des innombrables variétés de l'art humain, sans avoir préalablement jeté l'ancre aux endroits sûrs. »

Les figures grecques que M. Thiers appelle l'étalon du beau, ce sont, disons-nous, des copies réduites en marbre d'après des antiques célèbres et aussi quelques terres cuites de la plus rare beauté. En fouillant le sol de l'Attique et des îles de l'Archipel, on trouve, aujourd'hui encore, de petits masques tragiques, satiriques ou grotesques, des têtes de femmes élégamment coiffées et des figures entières, grandes comme la main, qui

accusent voluptueusement toutes leurs formes sous des draperies mouillées. Il nous est arrivé à nous-même, dans une excursion à Rhamnus, où l'on se rend d'Athènes en passant par Marathon, de mettre la main sur d'innombrables terres cuites, enfouies par monceaux dans les restes de cette ville jadis si fameuse par son temple de Némésis, dont la statue était de Phidias. Après avoir franchi les remparts de l'Acropole, dont les assises de marbre sont maintenues dans leur blancheur par une source d'eau vive,



FIGURINE GRECQUE EN TERRE CUITE

nous parcourûmes une enceinte montueuse, jonchée de ruines. Ça et là s'ouvraient des excavations où des milliers de vases et de figurines gisaient entassés, comme si la forteresse eût été, la veille même, prise d'assaut. Que de désastres, que de familles désolées, que de générations ensevelies, et que de choses à la fois nous représentaient ces vases brisés, ces lambeaux de draperies, ces fragments de têtes et de bras, ces doigts de pieds, ces torses rompus qui offraient par places des parties intactes et polies! Quelques-uns de ces débris furent emportés par nos compagnons et par nous avec une tristesse inexprimable. Elle est inexprimable, en effet, la tristesse de ces lieux déserts dont le silence est augmenté encore, pour ainsi dire, par le murmure de la mer Égée qui vient expirer sur la grève. Déjà les lentisques et les lauriers-roses cachent les ruines des temples dédiés à Thémis et à Némésis, et nous étions partis

avec la douleur de n'avoir pu les découvrir, lorsqu'un pâtre homérique, laissant errer son troupeau de chèvres noires, nous ramena de loin sur un plateau que nos chevaux avaient déjà foulé, et nous montra les ruines que nous avions cherchées en vain. Elles étaient confondues dans un désordre inextricable et paraissaient avoir été dispersées par un tremblement de terre. L'emplacement des deux temples ressemblait à un champ de bataille sur lequel on aurait oublié des cadavres. Les chapiteaux étaient enfouis dans l'herbe ; des cannelures commencées semblaient avoir été interrompues par la guerre. Un siège de marbre était renversé sur le seuil du temple, et un pli de tunique, sculpté sans doute par Phidias, était recouvert de broussailles... Ces souvenirs nous sont revenus en foule quand nous avons vu, dans le cabinet de M. Thiers, les terres cuites qu'il y a placées comme échantillons de l'art familier des Grecs. Celles-ci ne sont pas seulement admirables de caractère, elles sont aussi d'une conservation parfaite, et elles donnent une idée de tout ce que devaient renfermer en ce genre les cités de l'Attique, et en particulier les pénates de l'antique Rhamnus, où nous avions remué tant de décombres.

Que dire des splendides laques noirs du Japon et des laques rouges de Chine fouillés en relief, des coupes en jade blanc ou vert, des figurines en pierre de lard, des mosaïques en pierres dures, et des sculptures en bois de fer, ou en bois de santal, ou en mandragore ? Comment décrire tous les genres de porcelaine qui achèvent d'orner le cabinet de M. Thiers, l'ancien blanc, le bleu turquoise, le céladon uni ou craquelé, et les potiches de la famille verte, et les vases de la famille rose, que sais-je encore ?... Il faudrait, pour en bien parler, plus de connaissance que nous n'en avons, et une telle besogne reviendrait de droit à notre collaborateur M. Jacquemart. Pour nous, ce qui nous frappe dans ces matières opulentes, c'est le goût des arrangements, c'est le sentiment des formes, la finesse et la variété du travail. Chacune des substances précieuses que la nature leur a fournies, les Japonais comme les Chinois l'ont employée à propos, l'ont mise à la place où elle vaudra le plus et où elle prêtera le plus de valeur aux autres substances. Nous avons longtemps regardé, sans pouvoir en détacher nos yeux, une grande boîte oblongue en bois de fer, incrustée de pierres dures, dont la mosaïque dessine des branches d'arbres et des oiseaux jetés avec un habile désordre sur le fond sombre du bois. On y voit chatoyer le quartz rose, la cornaline, la nacre, le lapis-lazuli ; les feuilles sont en malachite, les oiseaux en jade veiné ; il ne se peut rien imaginer de plus magnifique et de plus flatteur pour les yeux. Ce serait un spectacle éblouissant si l'artiste n'avait ménagé quelque repos sur la sévère nudité du fond, et s'il n'avait combiné l'har-

monie de ses tons avec leur violence naturelle et superbe. Mais une journée entière ne suffirait pas à étudier en détail les laques de cette collection. Il nous souvient qu'à la vente Montebello, il y a quelques années, M. Thiers se fit adjuger pour un grand prix un délicieux petit cabinet en laque à fond d'or. Vingt fois nous avons revu cette menue merveille, et toujours elle nous a surpris et charmé, la vingtième fois tout autant que la première. Les tiroirs en sont tellement petits que c'est à peine si on y ferait entrer le déjeuner d'un oiseau-mouche. Mais il y a je ne sais quelle grâce ironique dans l'impossibilité même d'utiliser ces tiroirs. Toutefois l'ajustage en est parfait, les battants se replient sur leur feuillure avec une exactitude qui tient du prodige. Quant à la délicatesse des travaux d'art, elle est inexprimable. L'or y brille en teintes changeantes, et l'effet en est encore varié par des incrustations métalliques et par des intermittences de couleur. On dirait qu'un sylphe a menuisé en secret ce meuble impondérable pour y cacher ses billets doux.

Avouons-le franchement, aucune nation n'a poussé aussi loin que les Japonais et les Chinois cet art des choses intimes, ce culte des dieux lares qui fait de la famille un sanctuaire. Assurément, c'est une sensation des plus douces que de manier les laques du Japon, dont le vernis est si pur, si compacte et si uni, qu'il forme un intermédiaire impénétrable entre le contenant et le contenu... Mais il me semble qu'à ces fines sensations répondent des sentiments analogues. Quel tendre respect doivent inspirer les parures des grands parents, lorsque l'enfant les hérite dans ces boîtes admirables ! Combien de souvenirs délicats doivent s'attacher à l'écharpe d'une mariée, à ses robes brodées d'or et de soie ou brochées bleu sur bleu, à ses fichus de satin, à ses blanches fourrures en chèvre du Thibet, à ses pantoufles lilliputiennes, quand on les trouve renfermées dans un de ces légers coffres où voltigent des cigognes élégantes, où s'épanouissent en relief des branches de pin et de bambou, des papillons et des chrysanthèmes ! Tantôt le coffre est aventuriné, c'est-à-dire poussiétré d'or; tantôt l'or y est semé avec des rehauts de grains plus gros et plus brillants, semblables à des cristaux saillants et brunis. N'est-ce pas à croire qu'un Jupiter mongol, voulant séduire les Danaé de Nankin, a fait tomber cette pluie d'or dans leurs nippes adorables ?

Oui, M. Thiers a raison : Dieu n'a déshérité aucune partie de l'univers, et chaque peuple est parvenu dans son genre à un degré de perfection que les autres peuples n'ont pu atteindre. Ainsi les nations, devenues tributaires les unes des autres, ont été forcées de se reconnaître tour à

tour inférieures et supérieures en tel ou tel produit du génie humain. Dans ce concours universel, personne, je crois, n'a disputé aux Chinois le *premier prix* de la céramique. Délicatesse de la pâte, forme, couleur, décor, tout chez eux est incomparable en fait de porcelaine. Les défauts même de leur peinture se changent ici en qualités. Ce qu'il y a de bizarre dans leur dessin réduit les figures au rôle d'accessoires décoratifs. L'absence de perspective laisse triompher la rondeur du vase, son galbe et sa plénitude. Ce serait, en effet, une lourde faute et même un contre-sens monstrueux que de creuser des lointains sur une surface convexe, et de reculer ainsi justement ce qui avance et ce qui doit avancer. Il a été un temps où la manufacture de Sèvres faisait peindre majestueusement sur ses grands morceaux *l'Arcadie* du Poussin, *le Sacre* de David, *les Moissonneurs* de Léopold Robert, ou toute autre composition célèbre : rien ne saurait être plus mal entendu. Le décor d'un vase, au lieu de présenter à l'œil l'idée d'une concavité impossible, doit être purement extérieur. Que les fleurs s'y dispersent en obéissant aux courbes du profil, qu'elles s'égarent sur le piédouche et sur les anses, qu'elles se déploient sur les flancs du vase, qu'elles se penchent sur ses lèvres ouvertes, mais que toujours la forme de l'objet principal domine la forme de ses ornements. Voilà ce que les Chinois ont compris à merveille et mis en pratique. Malgré le soin qu'ils y ont apporté, leurs figures ne sont que des taches heureuses, des images souvent fantastiques, des apparitions qui passent à la surface des théières ou des potiches sans y pénétrer, sans en rompre les contours, sans en troubler le développement.

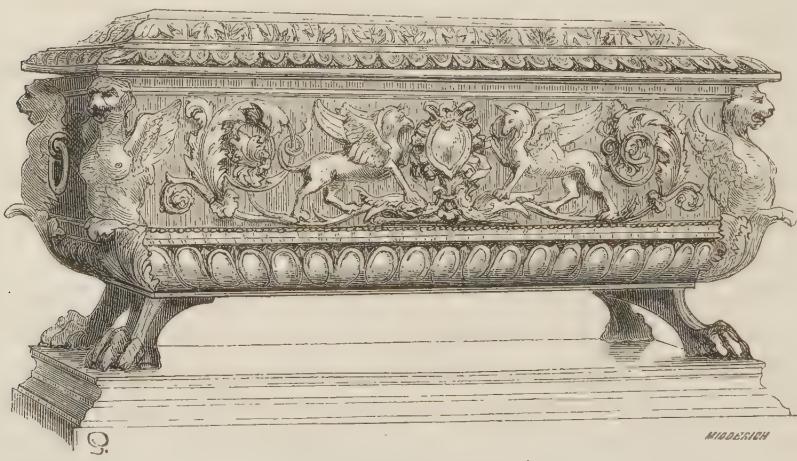
Et de même que la forme des objets décoratifs est subordonnée à celle de l'objet décoré, de même, dans tous les ouvrages des Chinois, les couleurs se soumettent à une loi d'harmonie qui prime jusqu'à la vérité de l'imitation. Nous en voyons un curieux exemple sur une des porcelaines qui ornent le cabinet de M. Thiers. C'est un morceau de la fabrique impériale et des plus beaux qui existent. La peinture représente une course de chevaux dans le manège du souverain. Toutes les femmes du harem chinois sont lancées à fond de train sur l'hippodrome, qui tourne avec le vase ; elles jouent à qui arrivera première. Dans le nombre, il en est une dont la chevelure s'est défaite et qui, pour la rajuster, a mis sa cravache entre ses dents : c'est une image de la grâce surprise au galop. Suivant les convenances de sa gamme, le coloriste a introduit dans sa peinture des chevaux de toutes les robes, des bruns, des alezans, des gris, des jaunes et même des *bleus*, sans qu'une couleur aussi étrange soit choquante, et il l'a fait au contraire pour ne pas faillir à l'harmonie qui, en cet endroit, demandait une nuance de bleu. « Il n'est

pas de couleurs si ennemis, dit le père André, qu'on ne puisse les réconcilier par la médiation de quelque autre, comme par une amie commune. » Les Chinois connaissaient ce principe plusieurs mille ans avant le père André. Quant aux mouvements des chevaux, ils sont saisis avec beaucoup de vivacité et de vérité, je veux dire avec cette vérité qui dans l'art s'appelle vraisemblance... Mais comme elles sont jolies, ces houris du séraïl chinois! Leur peau est aussi fine que l'émail du vase; leurs mains sont polies et satinées; leurs ongles longs ont été conservés dans des gaînes de bambous, et sous leurs paupières allongées, sur le vermillon de leurs petites lèvres, on sent poindre le sourire de la volupté et je ne sais quel ironique sentiment de l'amour. Délicieuses pouponnées, on serait tenté de les renfermer, après la course, dans un étui de laque noir aventuriné, avec fleurs de pêcher en relief.

Rangées sous une grande vitrine, la plupart de ces chinoiseries y sont confondues avec les figurines grecques en terre cuite qui, par leur style et leur auguste élégance, éclipsent aisément ce qui les entoure. On voit tout de suite quel rang il faut assigner à la pure imitation dans la hiérarchie de l'art. Ici se prélassse un mandarin ventru qui bâille d'un immense ennui; là, c'est un personnage assis sur ses talons, et qui se cure l'oreille en souriant avec malice<sup>1</sup>. Des déesses en bronze, des philosophes en pierre de lard, des bébés en ivoire du plus fin travail, des tableaux sur bois, marines ou paysages, minutieusement gravés et sculptés en relief avec des événements profonds, une coupe rarissime en jade vert avec une inscription qui aura peut-être la chance d'être déchiffrée par nos professeurs de chinois, un crabe modelé de la façon la plus surprenante, en bois dur, et cent autres objets de curiosité remplissent la vitrine de M. Thiers. Aucun spécimen ne manque donc à sa collection. On y trouve des coffrets en bois, style renaissance, sculptés avec infinité de goût et du plus fin travail, des sculptures au monogramme d'Albert Dürer, des figures en relief ciselées par Aldegrever sur cette pierre de Bavière qui est devenue aujourd'hui la pierre lithographique, et jusqu'à des cires italiennes ou françaises du xvi<sup>e</sup> siècle, représentant les grandes dames de la cour, au temps des Valois. Toutes les formes, toutes les matières sont rassemblées ici, et toutes les variantes de l'art et de la beauté. Les fameuses portes modelées par Ghiberti pour le baptistère de Saint-Jean à Florence, ces portes que Michel-Ange jugeait dignes d'ouvrir le ciel, M. Thiers les a fait mouler il y a longtemps déjà, et il en a couvert les parois de son antichambre. Au milieu de la pièce,

1. Voir à la fin du présent article.

sur une table de marbre, est placée une belle réduction de la *Panthère* du Vatican; elle est en jaune antique avec des incrustations de marbre noir imitant la robe tachetée de l'animal. Sur les panneaux de la même chambre sont encastrés les *Sept Sacrements* de Nicolas Poussin reproduits en marqueterie de bois.



COFFRET EN BOIS SCULPTÉ

Enfin, comme on le pense bien, les terres cuites émaillées de Luca della Robbia n'ont pas été oubliées non plus dans le musée d'un amateur qui adore l'Italie. Nulle part, je suppose, même à Florence, on ne rencontrerait des médaillons mieux réussis ni d'une conservation plus heureuse. C'est à notre collaborateur M. Barbet de Jouy, qu'il appartiendrait de décrire en parfaite connaissance les terres émaillées de ce cabinet. Plus compétent, il apprécierait mieux que nous la beauté de ces poteries, la finesse du grain, la qualité et le ton de l'émail. Une chose nous frappe, c'est que l'artiste florentin a obtenu de véritables œuvres d'art en employant des matières qui semblent si peu faites pour exprimer la figure humaine. L'émail de la faïence se prête bien mal, selon nous, à l'imitation de la chair, et dès lors il est étrange de poursuivre cette imitation, dans le même ouvrage, au moyen de la polychromie. Il y a là un mélange de réel et de faux qui devrait répugner à un artiste, et cependant Luca della Robbia est parvenu, à force de talent, à faire pénétrer le sentiment de l'art dans ces matières opaques, sous ce vernis d'étain, dont le poli et le froid mortel jurent tellement avec les colorations de la vie, surtout

avec une expression de tendresse comme celle qui anime les Vierges du maître. J'imagine que ces Madones de faïence sont effrayantes à voir à certaines heures; mais plus effrayantes encore doivent être par moments les terres peintes du même sculpteur, ses bustes de femmes ou d'enfants dont il a teinté les prunelles, colorié les cheveux et les sourcils, peinturé les joues et vermillonné la bouche. De pareilles tentatives d'imitation, ne craignons pas de le dire, sont le fait des barbares. Non, la sculpture polychrome, du moins ainsi entendue, n'est point de l'art; non, il ne faut pas singrer la vie par ce mélange de ronde bosse et de couleur qui ne trompe nos yeux un instant que pour inspirer à notre âme l'horreur des spectres. L'art ne nous doit pas une réalité impossible : il nous doit l'esprit des choses. En imitant la figure humaine avec du marbre ou du bronze, en imitant le relief des corps sur une surface évidemment plane, le sculpteur et le peintre nous avertissent l'un et l'autre qu'ils n'ont pas voulu nous causer une illusion puérile et qu'ils prétendent seulement nous offrir une image de la vie, et cela pour éveiller un sentiment ou un souvenir, pour évoquer une âme. Toute autre ambition est monstrueuse par cela même qu'elle est impuissante. Nous le disions récemment dans la *Grammaire des Arts du dessin*, l'idée est le seul principe vivant dans les êtres, et, partout où elle est absente, il n'y a que des fantômes, de vaines ombres.

Nous n'avons pu donner ici qu'un aperçu des objets si variés que possède M. Thiers, et notre description est un abrégé de son cabinet, qui est lui-même un abrégé du monde. « J'ai voulu, nous disait-il, réunir les pièces justificatives d'un tableau historique de l'art, et j'y ai été conduit par l'histoire de Florence à laquelle j'ai travaillé dix ans. S'il me reste de la force, je tracerai peut-être ce tableau du développement de l'art chez tous les peuples. L'amour de mon pays, l'amour de certaines idées m'avait jeté dans la politique; j'y ai trouvé un océan d'amertume : ici je trouve le repos, le calme, l'oubli des injures, et, oserai-je ajouter, la justice de l'historien. Ici, les hommes ne sont plus pour moi que des tableaux; je ne leur en veux pas plus qu'aux figures de Raphaël et de Michel-Ange. Mon cœur est resté ardent; ma raison est devenue de glace... » Pour nous, de ces longues visites nous emporterons, avec une impression durable, quelques pensées utiles et grandes. La France tient à être une nation bien élevée : elle ne le sera point complètement tant que l'esthétique restera étrangère à l'éducation des lettrés, en attendant de pénétrer des couches plus profondes. Ce que M. Thiers a fait pour lui-même, un gouvernement serait bien venu à le faire pour

tous. Au lieu de ces interminables musées de peinture où abonde le médiocre, nous aurions des galeries réformées où l'on n'admettrait que l'excellent. Dans un Louvre cosmopolite, le visiteur passerait successivement par les divers degrés de l'initiation. Il serait conduit, de chambre en chambre, jusqu'aux chefs-d'œuvre — soit originaux, soit parfaitement moulés ou imités — qui ont été produits par un suprême effort du génie humain. Rien ne serait exclu de ce qui est, en son genre, de premier ordre. On y verrait des laques et des porcelaines, aussi bien que des ivoires et des bronzes; mais, dans l'échelle de nos admirations, la matière ne serait pas au même rang que l'esprit, ni l'imitation au même rang que le style. Le néophyte s'élèverait ainsi peu à peu, du beau relatif au beau absolu, de l'intelligence qui comprend tout au grand goût qui choisit et qui épure. J'imagine qu'à ce prix les écoles de Sicyone et d'Athènes pourraient un jour revivre parmi nous, si quelques philosophes, prenant à cœur l'éducation des jeunes artistes, les menaient graduellement jusqu'au sanctuaire où brilleraient les Phidias et les Raphaël.

CHARLES BLANC.



# LE JOUR DES PANATHÉNÉES

## PERSONNAGES :

PÉRICLÈS.

PHIDIAS, âgé de cinquante-neuf ans.

SOCRATE.

HIPPIAS, ambassadeur des Éléens.

AGORACRITE,

ALCAMÈNE, { élèves et amis de Phidias.

PRAXIAS,

MYS, { vieux sculpteurs.

NÉSIOTÈS,

MÉNON, esclave de Phidias.

ASPASIE.

ELPINICE, sœur du grand Cimon.

LYSISTRATA, femme d'un lieutenant de Périclès.

MYRRHINE, sa sœur.

HERPYLLIS, femme du banquier Pasion.

Un Orateur, un Poète dithyrambique, un Stratège, un Marchand, un Vieillard. Citoyens, esclaves, personnages divers.

## SCÈNE I<sup>e</sup>

(Un soir d'été. — Devant le Parthénon.)

PHIDIAS, UN GARDIEN DE L'ACROPOLE.

LE GARDIEN.

Le soleil est couché, fils de Charmidès.

PHIDIAS.

Les montagnes de Salamine sont encore rougies par ses derniers rayons.

LE GARDIEN.

Tes compagnons sont redescendus dans la ville. La loi défend qu'à cette heure aucun citoyen reste.

PHIDIAS.

Je respecterai la loi. Crains-tu qu'un homme seul ne s'empare de la citadelle ?

LE GARDIEN.

Je crains tous ceux qui entourent Périclès.

PHIDIAS.

Pourquoi ? Périclès est l'ami du peuple.

LE GARDIEN.

De mon temps, le peuple se défiait d'amis aussi redoutables. Miltiade, Thémistocle et Cimon l'ont appris en prison ou dans l'exil.

PHIDIAS.

Tu oublies que Périclès t'a assuré une vieillesse tranquille, ainsi qu'à tous les citoyens mutilés dans les combats.

LE GARDIEN.

Ce n'est point Périclès, c'est la patrie qui nous paye sa dette. Il n'a fait, lui, que proposer à l'assemblée un décret juste.

PHIDIAS.

C'est bien. Le prytane et les archers scythes qui retirent les clefs de l'Acropole passeront ici, au pied des remparts. Dès que je les entendrai, je te promets de partir.

LE GARDIEN.

Et quel motif te retient ce soir plus longtemps que d'ordinaire ?

PHIDIAS.

Demain, pendant la fête des Panathénées, le Parthénon sera consacré. Je désire contempler une dernière fois, pendant qu'elle m'appartient encore, la statue que je viens d'achever.

LE GARDIEN.

Singulière piété ! digne de ceux qui reconstruisent les temples malgré nos serments ! Car nous avions juré, en étendant vers le ciel nos mains ensanglantées par la victoire, de ne jamais toucher aux sanctuaires brûlés par Xerxès : leurs ruines devaient subsister comme un gage éternel de haine contre les barbares. Mais pour qui les serments sont-ils sacrés aujourd'hui ? Quant aux vieillards qui ont sauvé la ville où vous régnez, vous les traitez de radoteurs.

(Il s'éloigne en murmurant.)

## SCÈNE II

PHIDIAS, seul.

Ames rudes et plus rude langage, tels étaient nos pères ! Nous faisons de belles choses, ils en ont fait de grandes. Oui, je le conçois, l'amour de la liberté doit enfanter l'ingratitude. Pauvre Périclès, condamné à remplir le tonneau des Danaïdes !... Mais laissons les soucis terrestres. Voici

l'heure où le disque de la lune se balance sur les cimes de l'Hymette parfumées de thym. La plaine est silencieuse; seule, la chouette chère aux Athéniens pousse autour de moi son cri plaintif. Déjà les rayons argentés traversent l'immense ouverture de la porte et frappent le colosse. O Minerve, que les poëtes font sortir du cerveau de Jupiter et que je puis dire fille de ma pensée, c'est donc demain que tu seras offerte au culte des mortels! Es-tu digne de commander aux regards du peuple athénien? Il t'adore parce qu'il t'a choisie pour protectrice, t'adorera-t-il parce que tu es belle? A travers l'or et l'ivoire qui te composent, à travers les formes dont je t'ai revêtue, saisira-t-il l'idée qui m'a inspiré? Tu n'es plus l'idole des anciens âges, et tu dois faire pénétrer dans les coeurs une religion plus pure. Sereine, toute-puissante, éternelle, tu t'appelles l'Intelligence divine; tu représentes la lumière inaltérable et la raison qui régit le monde, après l'avoir créé. Nos sens sont une prison si étroite que nous ne pouvons nous figurer Dieu qu'à notre image. Un jour, les peuples reconnaîtront le Dieu unique; ils n'en seront pas moins condamnés à lui prêter leur corps et leur visage. Cependant, sur ce visage l'artiste peut faire rayonner quelque chose d'infini, reflet de la divinité même: c'est la beauté. Ai-je réussi? Le colosse que j'ai construit avec tant de labeur pendant neuf années exprime-t-il ce qu'il doit exprimer? Voilà bien un front où l'intelligence brille et qu'aucune passion n'a effleuré. Les yeux, formés de pierres transparentes, imitent le regard, éclair de la pensée. La bouche, calme, qui ne sait pas sourire, n'a jamais annoncé que des lois immuables ou des bienfaits. Tous les traits respirent la majesté, le charme, la jeunesse. Est-il nécessaire de chercher si les bras sont nobles, la poitrine chaste, la pose héroïque, si les vêtements d'or entourent la déesse d'un tissu de lumière? Je suis Phidias, et ce n'est point sans sincérité que tous les sculpteurs me cèdent le premier rang. Athènes va posséder une statue que la Grèce entière lui enviera: j'ai la confiance que mes concitoyens seront contents. Mais moi, d'où vient que je ne puis me satisfaire? Cette œuvre, commencée avec joie, je l'ai terminée avec tristesse. Il m'est doux de la contempler, et bientôt mon plaisir se change en amertume. Tel est le poison qui corrompt les fruits du travail! Prométhée n'est point une fiction vaine: il est l'emblème de notre destinée. Les coeurs que remplit l'amour du beau ont aussi leur vautour. Je compare en gémissant ce que je veux et ce que je puis, ce que je rêve et ce que j'exécute, ce que j'entrevois dans les sphères supérieures et ce que je taille dans le marbre ou dans l'ivoire. Certes la Vierge du Parthénon me couvrira de gloire aux yeux des Grecs. Mais que vaut la gloire que les hommes m'accordent, si moi je me la refuse? Je sens que je n'ai point

atteint la limite qu'il m'est permis d'atteindre. Allons, du courage ! Ma main ne me trahira peut-être pas toujours. Il en est temps encore : je n'ai pas soixante ans. Avant que la vieillesse ne ralentisse mon sang, je puis tenter un nouvel effort. Je le tenterai. Il me faut un sujet plus simple et plus grandiose. Ce casque, ce sphinx, cette Gorgone, ce serpent, tous ces monstres que la superstition m'imposait étaient autant d'entraves. Pourquoi séparer l'intelligence divine ? Pourquoi la personnifier sous les traits d'une femme ? C'est Dieu lui-même, c'est le principe de toutes choses que j'oseraï regarder en face et montrer aux mortels. Que les prêtres le nomment Jupiter, Osiris, Baal ou Jehovah, il n'en est pas moins le roi de l'univers. Oui, Jupiter inspirera ma tâche suprême : ce sera le dernier mot de Phidias. Le temple commencé par Pisistrate n'est point achevé : si Périclès y consentait... Mais il n'y consentira jamais. Ce serait se perdre, et ses ennemis le rendraient odieux en le comparant au tyran. Quitterai-je Athènes ? Irai-je chez les Éléens qui ont terminé leur temple magnifique et n'ont point de statue de Jupiter ? O grave Phidias ! est-ce là ta sagesse ? Tu ressembles donc aux autres hommes, puisque tu désires toujours quelque chose ! Hélas ! sages et fous, nous sommes soumis à la même loi et ne trouvons le repos que dans la mort. Heureux ceux qui s'agitent pour de nobles causes !

(n sort.)

## SCÈNE III

(La maison d'Aspasie.)

ASPASIE, ELPINICE.

ASPASIE.

Tes yeux s'affaiblissent donc toujours, ma chère Elpinice ?

ELPINICE.

Le soleil de l'été et la blancheur poudreuse de l'Attique me rendent presque aveugle.

ASPASIE.

Combien tu m'affliges !

ELPINICE.

Puisses-tu, Aspasie, ne point connaître le triste cortège de la vieillesse ! Mais laissons ce sujet ; celui qui raconte ses maux les éprouve deux fois. Je t'apporte des nouvelles de l'Élide.

ASPASIE.

Ah ! tu as des lettres ?

ELPINICE.

Ma belle-sœur, cette épaisse Arcadienne que Cimon n'aurait point épousée s'il m'avait cru, en a reçu aujourd'hui.

ASPASIE.

Qu'a décidé le sénat d'Olympie ?

ELPINICE.

Ce que tu espérais. Il envoie un ambassadeur à Phidias.

ASPASIE.

Et la statue de Jupiter ?

ELPINICE.

On la veut plus belle encore que celle de Minerve. Une somme considérable a été votée.

ASPASIE.

Loués soient les dieux !

ELPINICE.

Comment peux-tu te réjouir de perdre un ami ? Périclès ne souffrira point qu'il parte.

ASPASIE.

Il le faut, Elpinice. Leur intérêt à tous deux le commande.

ELPINICE.

Quoi ! les intérêts de Phidias et de Périclès seraient opposés !

ASPASIE.

Oui, bien que je ne puisse t'expliquer quelque chose d'aussi nouveau. Telle est l'affection des deux amis que Phidias renoncerait à sa gloire plutôt que de nuire à Périclès, et que Périclès s'exposerait à un danger véritable plutôt que d'affliger Phidias. La fortune vient à notre secours.

ELPINICE.

Voilà encore les bienfaits de votre démocratie ! Mais pourquoi ne veux-tu pas m'expliquer ? ...

ASPASIE.

Gardons le silence. J'entends des pas.

#### SCÈNE IV

LES PRÉCÉDENTES, LYSISTRATA, MYRRHINE.

LYSISTRATA.

O Cérès et Proserpine, cela ne saurait se supporter !

ASPASIE.

Qu'as-tu, ma chère ?

ELPINICE.

Par les deux déesses que tu invoques ! tu nous apparais aussi terrible que la Gorgone.

LYSISTRATA.

Que n'ai-je, comme la Gorgone, le pouvoir de changer en pierre ceux qui m'outragent !

ASPASIE.

Calme tes lèvres frémissantes, assieds-toi. Et toi, Myrrhine, retiens tes larmes. Embrasse-moi, ma belle enfant, et n'oublie pas que la joie est la lumière de la beauté. Dis-nous maintenant, Lysistrata, ce qui excite ton indignation.

LYSISTRATA.

C'est à ta prière, Aspasie, que j'ai mené ma sœur Myrrhine dans l'atelier de Phidias.

ASPASIE.

Certes, elle méritait de lui servir de modèle. La grâce et la chasteté fleurissent sur les joues de cette jeune fille : Junon, qu'adorent les Argiens, n'a pas de plus beaux bras.

LYSISTRATA.

Moi-même je me réjouissais quand Phidias contemplait ma chevelure, en ajustant des boucles semblables sur le front de sa statue.

ELPINICE.

Hélas ! quand j'avais ton âge, ma beauté inspirait aussi le divin Polygnote.

LYSISTRATA.

Ce matin, j'ai conduit ma sœur au milieu des vierges qui suivront en chantant la procession des Panathénées. Vêtue de blanc, elle resplendissait comme les lis qui croissent parmi les sables de Phalères, doux aux pieds nus des baigneuses. Sur sa route, les passants se retournaient pour l'admirer, et le murmure de leurs voix rendait notre marche plus légère. O Vénus, notre joie fut amèrement expiée !

ASPASIE.

Qu'est-il arrivé ? Tu m'effrayes.

LYSISTRATA.

Avant toutes choses, Aspasie, tu es sûre que Myrrhine avait le droit de prendre place dans les chœurs ?

ASPASIE.

Sans doute, puisque Ménippe, ton mari, est lieutenant de Périclès.

LYSISTRATA.

Eh bien, elle en a été chassée !

ASPASIE.

Chassée ! Qui nous a fait un tel affront ?

LYSISTRATA.

Callias, le débauché qui porte la torche aux mystères d'Éleusis, et Timoclès, le vieil archonte, dont l'œil est plus impudent que celui d'un chien.

ASPASIE.

De la part de ceux que tu nommes, nous devons nous attendre à tout.

ELPINICE.

Quel motif ont-ils allégué ?

LYSISTRATA.

Ils ont dit que Phidias ne nous attirait chez lui que pour nous livrer à Périclès, et que ma sœur...

ASPASIE.

N'ajoute pas un mot. Oh ! les infâmes !

ELPINICE.

Le prétexte est plaisant.

LYSISTRATA.

Tu trouves cela plaisant ? J'aurais voulu te voir, Elpinice, exposée à une aussi grande humiliation ! Il a fallu nous retirer, au milieu des rires, et fendre la foule insolente de nos rivales. Ma sœur gémissait, moi j'étais suffoquée de colère. Ah ! si j'avais été un homme !

ELPINICE.

Chère petite, tu n'as pas besoin d'aller chez Phidias pour être calomniée : on en dit autant des femmes qui viennent ici.

ASPASIE.

Il est vrai ; l'envie s'attache à celles qui fréquentent ma maison. Moi-même, ne m'appelle-t-on pas la nouvelle Omphale ?

ELPINICE.

Oui, mais cela n'empêche ni les citoyens les plus vertueux de t'amener leurs nouvelles épouses, ni les mères les plus prudentes de te confier leurs filles, afin que tu leur enseignes l'art de plaire, l'amour décent, le goût des belles choses, le culte des muses, et que tu rendes leur intelligence capable de comprendre ce que comprend l'intelligence des hommes. Avant toi, les Athénienes ne différaient des femelles des animaux que parce qu'elles savaient se servir de leur langue. Toutes celles qui ont écouté tes leçons sont devenues dignes de partager les plaisirs, les soucis et même la gloire de leurs maris. Elles méritent justement ce titre de *compagnes* et d'*amies* que les Grecs ne donnaient auparavant qu'à leurs courtisanes illustres. Le nombre en est petit, parce qu'il a fallu

rompre les barrières du gynécée. Ne vous étonnez donc pas si l'envie se déchaîne contre vous. Pour moi, je déclare que la maison d'Aspasie fait les délices de ma vieillesse, et que j'y admire tous les jours combien chez les femmes la culture de l'esprit ajoute à la vertu.

LYSISTRATA.

La blessure des autres ne guérit pas ma blessure. Tu nous vengeras, Aspasie?

ASPASIE.

Le mépris est la seule vengeance qui convienne.

LYSISTRATA.

Et Myrrhine, qui sera inconsolable?

ASPASIE.

J'ai pour Myrrhine une consolation toute prête..., un jeune mari qui lui ressemblera. Vois, le sourire se glisse sur son visage comme un rayon du matin.

## SCÈNE V

LES PRÉCÉDENTES, SOCRATE.

SOCRATE.

Te souhaiter le bonjour, Aspasie, est une formule surannée.

ASPASIE.

En effet, tu ne passes pas, Socrate, pour aimer les anciens usages, toi que les sophistes et les prêtres accusent d'être un novateur.

ELPINICE.

Qu'as-tu aujourd'hui, Socrate? Te voilà plus brillant que le dieu de Délos.

SOCRATE.

Mon manteau de laine sort des mains du foulon et j'ai mis mes sandales, ce qui ne m'est pas ordinaire.

ELPINICE.

Te proposes-tu de concourir pour le prix de beauté?

SOCRATE.

Les femmes veulent tout savoir, même comment Jupiter épousa Junon.

ASPASIE.

J'aime mieux supposer que c'est pour me visiter que tu as renoncé à tes habitudes spartiates.

SOCRATE.

Pourquoi n'imiterais-je point ceux qui sacrifient aux nymphes ou aux

muses, sur les bords de l'Ilissus? N'est-ce pas ici le sanctuaire des belles choses, l'asile des nobles pensées? Ne dois-je point, Aspasie, te traiter avec honneur, toi qui es ma maîtresse de rhétorique et mon professeur d'amour? Toutefois, je manquerais de sincérité si je te cachais que je me rends à l'Acropole afin d'y contempler les œuvres de notre cher Phidias.

ASPASIE.

Regarde, Elpinice, ce philosophe au ton enjoué. Il espère déguiser ainsi son embarras. A-t-il bonne grâce à me proclamer son professeur d'amour, celui qui se marie sans me consulter?

SOCRATE.

Si j'achète des chaussures et que je consulte mon meilleur ami, il rira de ma simplicité, parce que seul je puis sentir si elles s'accommodeent ou non à mon pied. Or, les chaussures les plus étroites, que sont-elles, comparées au mariage?

ASPASIE.

Nous sommes perdues, mes amies, si nous laissons cet homme rusé s'embarquer dans ses raisonnements, plus nombreux que la flotte de Xerxès. Réponds-moi sans détour, Socrate, comme si tu comparaissais devant l'Aréopage.

SOCRATE.

Tu me fais peur, terrible Aspasie, et tu me mets hors d'état de te satisfaire par mes réponses.

ASPASIE.

L'ironie ne sera d'aucun secours. Dis-nous d'abord qui tu épouses.

SOCRATE.

Xanthippe, fille d'un de mes voisins.

ASPASIE.

Est-elle riche?

SOCRATE.

Elle est pauvre.

ASPASIE.

Belle?

SOCRATE.

Tout le monde s'accorde à la trouver laide.

ASPASIE.

Son esprit rachète sans doute sa laideur?

SOCRATE.

Elle excelle à tourner le fuseau et à reconnaître quand des lentilles sont cuites à point.

ASPASIE.

Alors elle t'aura charmé par sa bonté, par sa douceur ?

SOCRATE.

Je la connais depuis son enfance : elle est portée vers l'avarice, d'un caractère difficile, pleine de tempêtes comme l'outre d'Éole, et, quand elle crie, elle réduirait au silence trois marchandes d'herbes de l'Agora.

ASPASIE.

Tu railles encore ?

SOCRATE.

Par le chien ! nul n'est plus véridique que moi.

ELPINICE.

Il faut avouer qu'à force d'étudier la sagesse, ce jeune homme a perdu la raison.

SOCRATE.

Peut-être te paraîtrais-je moins déraisonnable, Elpinice, si tu connais-sais les motifs qui m'ont décidé.

ELPINICE.

Par Castor ! je suis curieuse de les entendre.

SOCRATE.

Aspasie souffrira-t-elle que je les expose à ma guise ?

ASPASIE.

J'y consens, si tu promets d'être bref.

SOCRATE.

J'ai hâte d'être renvoyé absous par votre tribunal, car la fête des Panathénées va commencer. Dis-moi seulement, Aspasie, si tu as considéré quelquefois ma face de Silène.

ASPASIE.

Les parfums les plus précieux ne sont pas toujours enfermés dans les vases les plus beaux.

SOCRATE.

Tu es une personne clairvoyante, qui ne jettes point le fruit parce que l'écorce en est amère. Semblable à Minos ou à Rhadamanthe, tu ne juges que les âmes, méprisant la prison où elles sont plongées. Mais crois-tu que les jeunes filles pensent comme toi ? Myrrhine, qui nous écoute, voudrait-elle devenir ma femme ? Elle rit ; il n'est pas de réponse plus éloquente.

ASPASIE.

Que ne t'adresses-tu à quelque autre de mes élèves ?

SOCRATE.

Par les nymphes ! toutes feraient de même, parce qu'elles n'ignorent

point ce qu'elles valent, étant sorties de tes mains, et parce que la jeunesse exige qu'une belle âme habite dans un beau corps. Du moment qu'il m'est interdit de choisir parmi les femmes que tu as formées, il me faut redescendre dans la foule grossière des Athénienes. Leur ignorance et leurs vices sont célèbres; sans recourir aux poëtes comiques, qui, cependant, ne vont pas au delà du vrai, il suffit d'écouter chaque matin chez les barbiers les maris qui se plaignent et racontent les tours qu'on leur a joués la veille. Veux-tu que je passe ma vie à observer si ma femme se farde et se parfume pour recevoir un amant; si elle dérobe mon vin, après avoir contrefait mon cachet apposé sur la porte du cellier; si elle s'enfuit de mon lit pendant que je dors, sous prétexte d'assister une amie en mal d'enfant; si elle introduit avec elle aux mystères de la Grande Déesse quelque adolescent déguisé en femme?...

ASPASIE.

Arrête, de grâce. Que ne nous récites-tu le dénombrement des Grecs devant Troie?

SOCRATE.

Xanthippe, au contraire, étant sans beauté, parcimonieuse, acariâtre, s'enfermera dans les soins domestiques et méritera le plus bel éloge que je souhaite pour une femme, c'est qu'on n'aura point parlé d'elle.

ELPINICE.

Qui te force à te marier?

SOCRATE.

La loi, qui veut que tout citoyen prépare à son pays des défenseurs et des hommes de bien.

ASPASIE.

Est-il pour cela nécessaire de choisir un trésor d'imperfections?

SOCRATE.

Ce trésor, comme tu le dis fort bien, Aspasie, est tout à fait désirable pour un philosophe. Car un athlète ne doit-il pas fortifier ses membres par les exercices les plus violents? Es-tu d'un autre avis?

ASPASIE.

Non, mon cher Socrate.

SOCRATE.

Et le guerrier qui veut obtenir le renom de brave ne s'engage-t-il pas au plus fort de la mêlée?

ASPASIE.

Je le crois.

SOCRATE.

Quel cas ferais-tu d'un pilote qui ne consentirait à naviguer que par un temps calme et ne s'éloignerait jamais du port?

ASPASIE.

Je n'aurais en lui aucune confiance.

SOCRATE.

Tu vois donc que, pour ne point usurper le titre d'ami de la sagesse, je dois rechercher les épreuves avec le zèle que d'autres mettent à les fuir. Xanthippe fera pour mon âme ce que les maîtres de gymnastique font pour le corps des enfants, les endurcissant par des luttes pénibles et répétées. Si je supporte avec patience ses injures, peut-être ses mauvais traitements, je suis assuré de ne point manquer de douceur envers mes concitoyens. Si les cris dont ma maison retentira chaque jour n'altèrent point l'égalité de mon humeur, comment ne serais-je pas satisfait de tout quand je serai hors de chez moi? La vie n'a point été donnée aux mortels pour qu'ils soient heureux, mais pour qu'ils travaillent à devenir meilleurs.

ELPINICE.

Décidément, mon cher, ce n'est pas une femme qu'il te faut, c'est de l'ellébore.

ASPASIE.

Pour moi, j'entrevois dans ton projet quelque chose de généreux à la fois et de téméraire. Cependant, Socrate, le vrai sage ne se crée pas des chagrins à plaisir afin d'en triompher, il se contente de supporter vaillamment le malheur, quand il se présente.

## SCÈNE VI

LES PRÉCÉDENTS, HERPYLLIS.

HERPYLLIS.

Quelle foule! Les rues ressemblent aux abords d'une fourmilière, où des enfants ont enfoncé un bâton. Les cavaliers font voler la poussière, les piétons les menacent en se rejetant contre les murailles. Mes esclaves, emportées par le flot, m'ont perdue. Voyez, la broderie de ma tunique est déchirée en cinq endroits. Elle m'avait coûté cent vingt drachmes; mais qu'importe! je n'ai point en vain pour mari le riche Pasion. A sa première entreprise, je prélèverai la dîme du butin. A propos, j'ai vu passer Alcibiade; il allait se joindre à la cavalcade. Qu'il est charmant, ton pupille, ma chère Aspasie, les cheveux flottant au vent, son chapeau

arcadien rejeté derrière ses épaules ! Tel devait être Adonis que Vénus s'efforçait de retenir entre ses bras. Quand il aura quelques années de plus...

SOCRATE.

Quand il aura gagné quelques années, je suis persuadé que tu t'exprimeras moins librement sur son compte, Herpyllis.

HERPYLLIS.

Tiens ! Socrate ! je ne l'avais pas vu. Au chant se reconnaît le corbeau.

ASPASIE.

La pompe Panathénaïque va donc passer ?

HERPYLLIS.

Que je suis étourdie ! Je voulais te dire qu'on aperçoit déjà au loin le vaisseau sacré et le voile de Minerve gonflé par le vent. Que faisons-nous ici, au lieu de monter sur la terrasse ?

ASPASIE.

L'escalier est à gauche, dans le vestibule. Je vous rejoins, mes amies, après que j'aurai fait une recommandation à Socrate. (Les autres femmes sortent.) As-tu appris, mon cher Socrate, qu'Hippias, l'ambassadeur ordinaire des Éléens, fût arrivé ?

SOCRATE.

Parles-tu de l'illustre sophiste dont la richesse surpassé encore la subtilité ?

ASPASIE.

Oui.

SOCRATE.

Il est descendu ce matin chez le proxène de l'Élide.

ASPASIE.

Tu le rencontreras à coup sûr autour du Parthénon. Je t'en prie, si tu l'abordes après la cérémonie, ne le provoque pas à une de ces discussions qui attirent autour de vous un cercle d'auditeurs et se prolongent jusqu'au soir. Conduis-le au plus tôt vers Phidias.

SOCRATE.

Je te le promets. Je saurai bien le retrouver ensuite, car ne crois pas que je renonce à une proie aussi magnifique.

## SCÈNE VII

(Dans l'Acropole. La procession des Panathénées est passée. La foule est répandue autour du Parthénon.)

AGORACRITE, UN ORATEUR, UN STRATÉGE, UN MARCHAND,  
UN VIEILLARD, PLUSIEURS CITOYENS.

PREMIER CITOYEN.

Que fait-on là-bas, fils d'Aristion?

SECOND CITOYEN.

La prêtresse et les vierges Errhéphores revêtent la statue de la déesse Poliade du péplos richement brodé. Peu d'entre nous ont trouvé place devant l'étroit sanctuaire. J'ai laissé notre voisin contemplant sur le rocher l'empreinte du trident de Neptune. Quant à ton ami le fabricant de briques, il présente du lait au serpent familier.

PREMIER CITOYEN.

Mais le cortège sacré s'est transporté devant le Parthénon?

SECOND CITOYEN.

Les magistrats, les pontifes, les chœurs dont les chants retentissent harmonieusement sont rangés autour de l'autel où l'on commence à offrir l'hécatombe. Cent jeunes gens contiennent avec peine les cent bœufs aux cornes dorées.

PREMIER CITOYEN.

Le sang des victimes ne manquera pas pour consacrer le nouveau temple.

SECOND CITOYEN.

Et ce soir les bons morceaux ne manqueront pas à notre festin.

PREMIER CITOYEN.

Pourquoi n'es-tu pas resté?

SECOND CITOYEN.

Par Bacchus! j'ai assisté à tant de sacrifices, tandis que je ne connais point le monument d'Ictinus et de Phidias.

PREMIER CITOYEN.

Tu peux l'admirer à ton aise. Il nous coûte assez cher!

SECOND CITOYEN.

En effet, Callias a raison de dire qu'Athènes se charge de parures comme une femme coquette. Que d'or! que de couleurs brillantes! Mes yeux sont éblouis.

PREMIER CITOYEN.

Oui, c'est beau, et il faut convenir que Phidias est un habile homme.

SECOND CITOYEN.

J'aperçois là-haut ses sculptures. Éclairées par le soleil, elles semblent se détacher du marbre et prendre vie. As-tu compris tous les sujets ?

PREMIER CITOYEN.

Pas encore. Mais j'entends au milieu d'un groupe Agoracrite, le disciple préféré de Phidias. Approachons-nous, pour profiter de ses explications.

(Ils s'approchent du groupe.)

LE MARCHAND.

Tu dis que ce fronton représente Neptune et Minerve se disputant l'Attique ?

L'ORATEUR.

Ne réponds pas, mon cher Agoracrite, à une question qui sent la cale et le goudron. A force d'aller chercher les blés du Pont-Euxin, on devient aussi ignorant que l'alcyon bercé par les flots. Tu n'es donc pas Athénien, ô toi qui ne reconnais ni l'olivier planté par Minerve, ni le cheval, présent de Neptune ?

LE MARCHAND.

Si j'achète du blé aux étrangers, je ne leur vends point ma langue, commerce fréquent parmi les orateurs. Je vois fort bien l'olivier et le cheval; il y a même deux chevaux attelés à un char.

AGORACRITE.

Minerve, la première, a soumis au joug les coursiers indomptés; aussi voyez-vous sur le char la Victoire aux ailes d'or qui tient les rênes et prélude aux courses des Panathénées. Derrière Minerve sont les dieux et les héros qui protègent l'Attique; derrière Neptune, les divinités de la mer.

L'ORATEUR.

Image de ta double puissance, ô Athènes, nourrice de guerriers illustres et patrie des belles trirèmes !

LE STRATÉGE.

N'est-ce pas Vénus qui est assise sur les genoux d'une autre femme ?

AGORACRITE.

C'est Vénus, que vient d'enfanter Thalassa.

L'ORATEUR.

Aucun sculpteur, avant vous, n'a osé la montrer nue.

AGORACRITE.

Comment ne serait-elle pas nue, puisqu'elle sort de l'onde ?

LE STRATÉGE.

Quels sont les dieux couchés sous les angles du fronton ?

AGORACRITE.

Le Céphise, qui féconde la plaine, et l'Ilissus aux blancs platanes.

L'ORATEUR.

Le fronton de l'autre façade ne représente-t-il pas la naissance de Minerve ?

AGORACRITE.

Minerve, s'élançant du cerveau de Jupiter, apparaît aux dieux de l'Olympe revêtue de ses armes immortelles. Junon, Vulcain, les Parques ont aidé à la délivrance de Jupiter. Iris s'envole pour annoncer à l'univers cette nouvelle, tandis que Thésée, l'Hercule des Athéniens, n'attend qu'un signe de la vierge invincible pour commencer ses travaux. A l'extrémité du fronton, les coursiers du Soleil élèvent au-dessus des flots leurs têtes frémissantes; à l'angle opposé, les chevaux de la Nuit inclinent vers la terre leurs naseaux silencieux. Ainsi est figurée toute l'étenue du ciel.

L'ORATEUR.

Un chant d'Homère n'est pas plus simple ni plus grandiose. Mais d'où vient, Agoracrite, que les statues de la façade orientale m'ont frappé d'étonnement, tandis que celles-ci ne font que me charmer ?

AGORACRITE.

Il m'est impossible de te répondre, car c'est moi qui ai sculpté en partie les figures du fronton oriental, sous la direction de Phidias.

L'ORATEUR.

Et les figures que voici ?

AGORACRITE.

Alcamène en est l'auteur.

L'ORATEUR.

Par Mercure ! je ne puis comprendre une telle différence, lorsque tous les deux vous êtes élèves du même maître.

AGORACRITE.

La différence est moins grande que tu ne le penses, et je te l'expliquerai sans que tu m'accuses de m'enorgueillir. Comme nos œuvres devaient être placées à une hauteur de quarante pieds, Phidias nous recommandait sans cesse d'observer les lois de l'optique, de craindre une finesse inutile, d'omettre des détails que la distance ferait disparaître, pour nous attacher aux lignes principales, aux surfaces saillantes, aux traits propres à constituer non-seulement la beauté de la statue, mais l'apparence la plus imposante de cette beauté. J'ai suivi les conseils de Phidias, Alca-

mène n'en a point tenu compte. Il a fait ses figures aussi délicates que si elles devaient être vues de près.

L'ORATEUR.

Alors je ne suis plus surpris que le peuple les ait préférées, lorsqu'elles ont été exposées dans le Céramique.

AGORACRITE.

Cela était naturel, puisqu'elles étaient achevées jusqu'à l'ongle.

L'ORATEUR.

Tandis que, maintenant qu'elles sont au-dessus de nos têtes, elles semblent mesquines.

AGORACRITE.

Le maître l'avait prédit.

LE STRATÉGE.

De combien de reliefs les portiques sont ornés !

AGORACRITE.

Tu parles des métopes qui surmontent le péristyle ?

LE MARCHAND.

Je les ai comptées, il y en a quatre-vingt-douze.

L'ORATEUR.

On croit voir autant de tableaux enchâssés entre les triglyphes bleus.

AGORACRITE.

La plupart ont été exécutées par les vieux sculpteurs qui ont décoré jadis le Théséion et les autres temples. Au couchant, Phidias leur a commandé de retracer nos combats contre les Perses. Du côté qui domine la vallée de l'Ilissus, les Athéniens sont aux prises avec les Centaures, car l'élite de notre jeunesse accompagnait Thésée aux noces de Pirithoüs, et secourrait les Lapithes contre les ravisseurs à la croupe bondissante. Sur la partie opposée, vous reconnaisserez Cécrops, Érechthée, Pandrose avec ses sœurs, Triptolème, tous les bienfaiteurs de la cité naissante, auxquels Minerve communiquait la sagesse. A l'orient enfin, Phidias a représenté les exploits d'Hercule, de Thésée, de Persée, de Bellérophon, héros que Minerve conduisait. Ainsi est figurée l'histoire entière de la déesse, si étroitement unie à celle de son peuple.

L'ORATEUR.

Oui, certes, Phidias nous rend plus chères encore les traditions qui entourent notre berceau. Mais que dirons-nous de la frise qui couronne les quatre murs du sanctuaire comme un léger bandeau ?

AGORACRITE.

Vous n'avez pas besoin, je le suppose, qu'elle vous soit décrite ?

## LE STRATÉGE.

Par Hercule ! autant vaudrait décrire à une femme ses propres traits, pendant qu'elle tient un miroir tyrrhénien. Nous nous voyons tous célébrant les Panathénées, prêtres, magistrats, généraux, vieillards, jeunes gens.

## PREMIER CITOYEN.

Et les chars qui volent dans le stade !

## LE STRATÉGE.

Et la cavalcade, enlevée par un mouvement si naturel que l'on s'imagine galoper soi-même !

## SECOND CITOYEN.

Et les métœques portant dans les amphores l'huile destinée aux vainqueurs !

## L'ORATEUR.

Et leurs filles tenant les parasols de nos plus charmantes vierges, ainsi que l'a réglé la loi !

## LE MARCHAND.

Avez-vous remarqué l'éphèbe qui passe sa tunique et le cheval qui chasse une mouche ?

## AGORACRITE.

Phidias a retracé avec la même fidélité les détails familiers de la fête et les rites les plus graves. Il a voulu immortaliser tous les Athéniens, le jour où ils honorent leur divinité protectrice.

## L'ORATEUR.

Oeuvre patriotique qui fera revivre un peuple entier aux yeux de la postérité ! Nous paraîtrons même plus beaux encore, car Phidias peint les hommes tels qu'ils devraient être, et non pas tels qu'ils sont.

## AGORACRITE.

Que sera-ce quand le colosse d'or et d'ivoire te révélera le maître tout entier !

## L'ORATEUR.

Je l'ai déjà vu. Lorsque la procession est passée devant le temple, j'ai feint de rattacher ma sandale, afin que le maître des cérémonies me laissât hors des rangs. O mes amis, quel spectacle ! J'ai cru que la divinité m'apparaissait pour la première fois. Les statues que j'avais adorées auparavant m'ont semblé aussitôt une imposture grossière. Si quelque demeure bâtie par la main des hommes peut contenir dans l'enceinte de ses murailles la nature divine, c'est le temple qui renferme la Minerve de Phidias. Il est plus qu'un artiste, il est un sage, celui qui ajoute à la religion en faisant pénétrer dans nos âmes un rayon céleste.

LE MARCHAND.

Taisons-nous. Le voici lui-même qui s'avance au milieu de la foule.

LE VIEILLARD.

Pourquoi nous taire? Nos éloges sont la seule récompense qu'il doive attendre d'une république.

LE STRATÉGE.

La joie n'altère point sa simplicité. Quant à moi, je donnerais bien des victoires en échange d'une semblable journée.

## SCÈNE VIII

LES PRÉCÉDENTS, PHIDIAS, entouré d'amis et d'Athéniens qui le félicitent,  
UN POÈTE DITHYRAMBIQUE, MYS.

LE POÈTE.

Salut au second Prométhée!

LE VIEILLARD.

Loué sois-tu, fils de Charmidès, toi qui fais de notre patrie la plus brillante des villes!

LE MARCHAND.

J'ai parcouru bien des pays. Ni le temple d'Éphèse tant vanté, ni celui d'Argos orné par ton rival Polyclète, ni l'Héraeon de Samos, enrichi par les rois de Lydie, ne peuvent être comparés au Parthénon.

LE POÈTE.

Que les Doriens ne montrent plus avec fierté les colonnes et les triglyphes qui portent leur nom! Que leurs architectes s'avouent vaincus et cherchent un nouvel ordre dorique!

LE STRATÉGE.

L'odieuse Lacédémone est condamnée à se parer plus que jamais de sa pauvreté.

L'ORATEUR.

Grâce à toi, Athènes donne au monde la preuve la plus magnifique de sa piété envers les dieux; elle te doit une couronne que ni l'envie ni le temps ne peuvent flétrir.

LE POÈTE.

Oui, les flottes qui rentrent au port victorieuses ne laissent point de traces sur la mer. Le sang versé sur les champs de bataille est bientôt recouvert par l'orge verdoyante. Les paroles éloquentes se dissipent dans l'air plus vite que la fumée. Mais le marbre sorti des entrailles de la terre, l'or, métal incorruptible, garderont l'empreinte de ton génie, et les mo-

numents que tu élèves traverseront les âges comme un témoignage impérissable de notre grandeur.

PHIDIAS.

Vos suffrages me sont doux, mes chers concitoyens, mais il n'est point juste qu'ils s'adressent à un seul homme. N'oubliez pas les artistes qui ont travaillé avec le même zèle que moi à orner le temple de la déesse : Agoracrite le premier, qui ne le cède à aucun sculpteur grec ; Alcamène, que vous me préfériez il y a peu de jours ; Pæonios, Praxias, Colotès, tant d'autres qui m'entourent, et surtout Ictinus et Callicrate, les divins architectes, ainsi que cette armée d'ouvriers habiles, de peintres excellents qu'ils ont dirigés. De sorte qu'Athènes a le droit de contempler avec orgueil un monument auquel tant de mains ont touché et qu'elle peut déclarer avec raison l'œuvre commune de tout son peuple.

L'ORATEUR.

Nous ne manquerons pas d'attribuer à chacun la part d'éloges qui lui revient. Mais pouvons-nous ne pas t'accorder la principale, à toi qui as préparé, conduit, achevé une telle entreprise ?

LE POÈTE.

Que serait le corps le plus parfait sans l'âme qui lui donne la vie ?

AGORACRITE.

Nous te proclamerons nous-mêmes avec sincérité; car ce qu'il n'a point fait, ses dessins, ses modèles, ses conseils nous l'ont fait faire.

PHIDIAS.

Je suis perdu, puisque Agoracrite se tourne aussi contre moi. Que voulez-vous, mes amis ! tout Athénien doit payer sa dette à la patrie. Celui-ci la protège de son bouclier, celui-là l agrandit par sa prudence, un troisième lui apporte la richesse malgré les tempêtes et les naufrages; notre tâche est facile à nous qui demeurons ici sans péril, occupés uniquement à l'orner.

MYS.

Si les Athéniens savaient récompenser ceux qui les servent, tu serais nourri aux frais de l'État dans le Prytanée.

PHIDIAS.

Eh quoi ! tu étais là, mon cher Mys ?

MYS.

Je me suis assis sur les degrés du temple, mes membres refusant de me porter.

PHIDIAS.

Avec ta faiblesse, quelle imprudence d'être monté à l'Acropole ! Le

soleil frappe ta tête nue de ses traits brûlants. Allons, appuie-toi sur moi ; nous chercherons une place meilleure.

(Tous deux s'éloignent à pas lents.)

MYS.

O Phidias ! comment ne serais-je pas venu ? Si j'ai retenu sur mes lèvres le souffle toujours prêt à me quitter, ce n'était que pour voir cette fête hâtée par tous mes vœux. Maintenant, je puis mourir.

PHIDIAS.

Tu es donc content, vieux compagnon de ma jeunesse ?

MYS.

Je ne sais quel sort m'attend quand je serai parmi les ombres, mais les Champs-Élysées eux-mêmes ne peuvent m'offrir un bonheur plus délicieux. J'écoute, sans me rassasier, ce qui se dit autour de moi. Quel triomphe ! Comme tu es vengé ! Ton nom est dans toutes les bouches, l'admiration dans tous les yeux.

PHIDIAS.

Pauvre Mys ! tu connais peu les hommes ; ta propre bonté les éclaire d'un reflet trompeur. Hier, ce peuple refusait l'argent nécessaire à mes travaux ; aujourd'hui il se pare avec joie de la gloire que je lui ai méningée, demain il me haïra parce que je partage cette gloire avec lui. Mes ennemis se taisent, mais ne s'endorment pas. N'aperçois-tu pas de ce côté le prêtre de Neptune qui fait un signe à mon esclave Ménon ? La plupart des artistes que j'ai employés, où sont-ils ? Tu les trouveras rassemblés à l'écart, le front couvert d'un nuage.

MYS.

Un vieillard craint d'être aussi clairvoyant. Laisse-moi jouir du moment présent.

PHIDIAS.

Tu as raison. Pour moi, qui puise mes jouissances à la source du beau, les choses humaines ne me paraissent mériter qu'un sourire.

## SCÈNE IX

(Une autre partie de l'Acropole.)

ALCAMÈNE, NÉSIOTÈS, PRAXIAS, DIVERS ARTISTES  
qui regardent de loin le sacrifice,

NÉSIOTÈS.

Ces bœufs que l'on immole, Nésiotès, ont cela de commun avec nous, qu'eux aussi ont tiré la charrue afin qu'un autre recueille la moisson.

ALCAMÈNE.

Tes réflexions amères nous donnent des nausées.

NÉSIOTÈS.

En effet, si tu as des nausées, tu ne peux en accuser les flatteries de tes concitoyens. Tout leur miel est pour Phidas.

PRAXIAS.

C'est au général et non pas à l'armée qu'on rapporte l'honneur d'une victoire.

NÉSIOTÈS.

Tu t'exprimes divinement, mon joli Praxias. Cependant, tu ne peux lever les yeux sans tristesse vers cette belle frise que tu as sculptée en partie et qui grossit le butin de ton général.

PRAXIAS.

Voulais-tu que j'y écrivisse mon nom en lettres grandes comme moi ?

NÉSIOTÈS.

Rien n'était plus juste : chacun de nous eût dû signer ses œuvres.

ALCAMÈNE.

Le peuple n'a même pas permis que le nom de Phidas fût gravé sur le piédestal du colosse, tant il est jaloux de ses droits.

NÉSIOTÈS.

Tu t'en réjouis peut-être ? Sois tranquille, Phidas y trouvera toujours son compte.

ALCAMÈNE.

Nos descendants, du moins, garderont le souvenir de ceux qui ont décoré le Parthénon.

NÉSIOTÈS.

La postérité ressemble aux vieilles femmes, qui n'aiment point à se charger la mémoire. Chaque contrée de la Grèce a eu jadis son Hercule qui desséchait les marais, contenait les fleuves, exterminait les monstres. Cependant nous avons oublié ces héros pour accumuler tous leurs travaux sur la seule tête du fils d'Alcmène. Telle sera notre courte histoire, et Phidas demeurera l'Hercule du Parthénon.

## SCÈNE X

(L'intérieur du Parthénon.)

LE GRAND PRÊTRE DE NEPTUNE-ÉRECHTHÉE, MÉNON.

LE GRAND PRÊTRE.

Voilà donc cette statue, œuvre d'une main si habile, mais d'un esprit si téméraire !

MÉNON.

N'est-il pas vrai qu'elle est belle?

LE GRAND PRÊTRE.

Les nuées qui ont assouvi l'amour d'Ixion étaient belles aussi, et Ixion fut précipité dans le Tartare. Malheur au mortel qui ose toucher aux dieux!

MÉNON.

Tu me fais trembler, pontife vénérable, moi qui habite avec l'impie.

LE GRAND PRÊTRE.

Tu agis saintement, Ménon, puisque tu agis par mon ordre. Redouble seulement de vigilance, car tu me réponds de Phidias.

MÉNON.

Pour toi, je trahis mon maître.

LE GRAND PRÊTRE.

Aimes-tu mieux trahir la religion?

MÉNON.

Prononce des paroles de bon augure : je t'obéirai.

LE GRAND PRÊTRE.

Dis-moi d'abord si les vêtements de la déesse sont réellement en or pur.

MÉNON.

Ils sont en or pur et pèsent quarante talents.

LE GRAND PRÊTRE.

Immense trésor! Il a été facile à l'artiste d'en détourner ce qui lui convenait.

MÉNON.

Comment le prouver?

LE GRAND PRÊTRE.

Que Phidias prouve le contraire, lorsqu'il sera accusé devant le peuple. Nous saurons saisir l'occasion. Approchons-nous du bouclier sur lequel est ciselé le combat des Amazones. Montre-moi le portrait de Périclès.

MÉNON.

Distingues-tu un guerrier à la tête casquée, qui pousse sa lance?

LE GRAND PRÊTRE.

Lequel?

MÉNON.

Celui dont le bras étendu cache une partie du visage.

LE GRAND PRÊTRE.

Je le reconnais, malgré cet artifice. La ressemblance éclate de chaque côté du bras. Et le portrait de Phidias?

MÉNON.

A droite de Périclès, un homme déjà chauve, mais beau et robuste, soulève un quartier de rocher et se prépare à écraser une Amazone.

LE GRAND PRÊTRE.

Puisse-t-il être écrasé lui-même ! Par Neptune ! ce sont bien tous ses traits. Quelle audace sacrilège ! Des mortels orgueilleux souiller de leur image l'image de la divinité ! O Minerve ! tu laisses dormir les foudres de ton père, parce que tu nous confies le soin de te venger.

MÉNON.

Le législateur a-t-il prévu un tel crime ?

LE GRAND PRÊTRE.

Non ; il sera nécessaire avant tout de présenter au peuple une loi nouvelle contre l'impiété. Silence, Ménon ! Les impies nous fournissent pour les perdre des armes terribles. Sachons attendre et dissimuler. Le châtiment est un fruit délicieux, quand les justes possèdent l'art de le faire mûrir.

## SCÈNE XI

(La porte de l'Acropole.)

PHIDIAS, SOCRATE, HIPPIAS.

SOCRATE.

Enfin, nous te rencontrons ! Je craignais, Phidias, qu'il ne fallût aujourd'hui te chercher plutôt parmi les demi-dieux que parmi les hommes. Notre ami Hippias commençait à se désespérer, car il ne se contente pas de faire payer au poids de l'or ses leçons d'éloquence, il prétend gérer les affaires des républiques aussi bien que les siennes. Or, les Éléens l'ont député vers toi, ne connaissant point de sophiste plus propre à te persuader.

HIPPIAS.

Tu me prêtes en vain le talent de persuader, puisque je n'ai pu encore obtenir de toi, Socrate, que tu parlusses gravement des choses graves.

SOCRATE.

Par Junon ! les effets récompensent mal mes intentions. Dès que tu arrives dans notre ville, je ne cesse de me frotter à toi ; quand tu es parti, j'imiterai la ménagère qui conserve des fruits odorants dans ses armoires, et je repasse dans mon esprit tes fines pensées, espérant que mes vêtements exhaleront tout le reste de l'année un parfum de sagesse.

## HIPPIAS.

Celui qui veut acquérir la sagesse écoute le maître en silence, au lieu d'interrompre ses discours, de le harceler de questions captieuses, de lui arracher, à force d'importunité, des réponses non méditées, si bien que, de déviation en déviation, l'entretien aboutit à une grosse erreur.

## SOCRATE.

En peu de mots tu instruis à merveille mon procès. Il est naturel que j'encoure tes railleries, moi qui m'inquiète plus de chercher la vérité que d'acquérir de la renommée et des richesses. Mais ne m'accable pas de tous tes reproches. Phidias que voici les mérite plus que moi, puisque c'est lui qui m'a détourné de la profession de sculpteur, que j'avais d'abord embrassée, pour m'envoyer à l'école d'Anaxagore. Il est le premier auteur des ennuis que je te cause.

## PHIDIAS.

Tu es un homme de bien, Socrate, et tes conseils, de quelque forme qu'ils soient revêtus, porteront toujours la jeunesse athénienne vers la vertu et vers la justice. Mais laisse Hippias exposer ce qu'il souhaite de moi.

## HIPPIAS.

Tu n'ignores pas, Phidias, que le temple de Jupiter, à Olympie, vient d'être achevé. S'il ne peut lutter de splendeur avec le Parthénon, il est plus vaste et contiendra un colosse plus grand encore que le colosse de Minerve. Le sénat d'Olympie a décidé que rien ne serait épargné pour que la statue de Jupiter surpassât en magnificence les images de tous les autres dieux, ainsi qu'il convient au roi de l'Olympe. L'or, l'ivoire, les matières les plus précieuses seront mises à la disposition du sculpteur qui se chargera d'une telle entreprise; lui-même sera traité de la manière la plus flatteuse; les conditions qu'il dictera, je suis autorisé à les accepter toutes. Parle donc, Phidias, car l'artiste que les Éléens ont choisi, c'est toi.

## PHIDIAS, à part.

O mon cœur, contiens-toi! La joie serait-elle moins facile à supporter que la douleur?

## HIPPIAS.

Te plaît-il de puiser librement dans le trésor d'Olympie?

## PHIDIAS.

Le travail m'a enseigné depuis longtemps à mépriser l'or.

## HIPPIAS.

Ce que tes concitoyens t'ont refusé, nous te l'offrons. Ton nom, gravé

sur la base du Jupiter Olympien, frappera le premier les regards du spectateur.

PHIDIAS.

Les inscriptions s'effacent : ce qu'a fait Phidias s'effacera moins rapidement de la mémoire des Grecs.

HIPPIAS.

Le droit de cité te paraît-il désirable ?

PHIDIAS.

Je suis Athénien.

HIPPIAS.

Tu as des neveux. Amène-les en Élide, afin qu'ils habitent Olympie après ton départ. Chargés d'entretenir l'œuvre compliquée et délicate que tu auras terminée, ils transmettront à leurs descendants ce soin glorieux. Ta famille verra croître de génération en génération ses biens et ses honneurs.

PHIDIAS.

Les Éléens sont généreux.

HIPPIAS.

Les Éléens sont exempts d'envie. S'ils n'ont pas de sculpteurs, ils veulent, du moins, récompenser les artistes étrangers mieux que ton peuple ne te récompense. Ils ont attendu que le Parthénon fût fini pour te prier à leur tour d'orner leur patrie. Aujourd'hui, les Athéniens n'ont plus besoin de toi : qui ne voit comment ils traitent leurs citoyens illustres, dès qu'ils cessent d'être nécessaires ? Olympie te promet, non-seulement l'occasion de montrer sans réserve tout ce que peut ton génie, mais une vieillesse heureuse et la sécurité. La vallée qu'arrose l'Alphée ne connaît ni les souffles violents de l'hiver, ni les ardeurs de l'été. Jamais les cris de guerre n'ont fait retentir ses riantes collines sur lesquelles bondissent les troupeaux. Les chants qui montent chaque jour vers le ciel avec la fumée des sacrifices n'effrayent ni le rossignol au gosier harmonieux, ni les colombes qu'abrite le bois sacré de Jupiter. Ton atelier est prêt, au seuil même de la cité sainte, que ne troublent ni le bruit des villes ni les passions des hommes. Là tu vivras au milieu des monuments que les nations les plus diverses ont consacrés depuis trois siècles. Là tu ne rencontreras que des pontifes au regard bienveillant, parce que l'ambition ne leur est point permise et parce qu'ils ignorent l'orgueil. Là tu choisiras tes modèles parmi l'élite de notre jeunesse, soit qu'elle desserve les autels en traînant ses longs vêtements de lin, soit qu'elle se prépare, dans sa robuste nudité, aux victoires immortelles du stade. Tu ne seras point seulement un hôte pour un peuple qui pratique avec tant d'éclat

l'hospitalité envers les autres Grecs, tu seras considéré comme un bienfaiteur qui ajoute à la majesté du sanctuaire et redouble le concours des pieux visiteurs.

PHIDIAS.

Je ne recherche ni ne dédaigne les avantages qui me concernent seul. Il suffit, Hippias, que tu me proposes d'entreprendre quelque chose de grand. Mais que deviendront les sculpteurs qui m'entourent, et qui sont à la fois mes élèves et mes amis? Les abandonnerai-je? vivrai-je dans l'abondance, tandis qu'ils resteront à Athènes, sans travail, menacés par des ennemis qui n'en voulaient qu'à moi, mais dont j'aurai peut-être attiré sur eux la haine?

HIPPIAS.

Tu choiras toi-même ceux que tu désires emmener, car des mains nombreuses nous seront nécessaires. Pendant que tu exécuteras le Jupiter Olympien, les frontons du temple, qui sont vides, seront remplis de statues par Alcamène, Pæonios ou Agoracrite. L'intérieur du temple n'est pas décoré : tu persuaderas à ton frère Panænos de le couvrir de peintures. En outre, les Phigaliens, qui habitent les montagnes de l'Arcadie les plus voisines de nous, ont décrété d'élever un temple à Apollon Secourable. Ils te demandent, par mon entremise, un architecte consommé et des sculpteurs capables de recommencer une frise digne du Parthénon. Il te sera facile de visiter quelquefois Phigalie et de surveiller les travaux.

PHIDIAS.

Fort bien, mon cher Hippias. Tu as touché le but. Je me rendrai à l'appel des Éléens.

HIPPIAS.

Tu ne te repentiras pas de t'être résolu si promptement?

PHIDIAS.

Tu as ma promesse.

HIPPIAS.

Par Jupiter! aucune négociation ne m'aura rapporté autant d'honneur.

SOCRATE.

Ne consulteras-tu pas Périclès, mon cher Phidias? Je doute qu'il se réjouisse de ton départ.

PHIDIAS.

Gardez-moi tous les deux le secret, jusqu'à ce que je l'avertisse. Son intérêt lui est moins cher que ma gloire, mais son intérêt même exige que je parte.

\* SOCRATE.

Cependant, tant de monuments que vous avez commencés !

PHIDIAS.

Ils peuvent s'achever sans moi. Le sanctuaire d'Éleusis, les temples de Sunium et de Rhamnonte recevront à peine quelques sculptures : du reste, elles sont déjà prêtes. Placer les entablements et les toitures est l'affaire des architectes. Quant aux Propylées et à l'escalier de marbre qui remplaceront ici l'antique chemin des Pélasges, Mnésiclès les construira, simples, d'un style sévère, sans ornements, ainsi qu'il convient à l'entrée d'une citadelle. Or, Mnésiclès est trop savant pour que j'ose le diriger : Hippias l'a dit avec raison, les Athéniens n'ont plus besoin de moi.

SOCRATE.

Ils te commanderont un autre Parthénon.

PHIDIAS.

Les terres les plus fertiles s'épuisent, mon cher Socrate, si le laboureur veut y récolter chaque année le même grain. Les Athéniens ne se lasseront jamais d'admirer les belles choses, ils se lassent de les créer. Ne t'étonnes-tu pas, connaissant leur esprit inquiet, que l'art ait pu captiver leur attention pendant dix ans ?

SOCRATE.

Ils ne considèrent point sans jalousez les autres Grecs. Ils s'indigneront dès que tu travailleras pour leurs rivaux.

PHIDIAS.

Olympie est le sanctuaire de la Grèce entière ; tous les peuples l'enrichissent à l'envi de leurs offrandes et l'appellent leur patrie commune.

SOCRATE.

Et pourtant qu'arrivera-t-il si le Jupiter Olympien surpassé en beauté la Vierge de l'Acropole ?

PHIDIAS.

Puisses-tu dire vrai, Socrate ! A ce prix, la colère des Athéniens me semblera douce.

HIPPIAS.

A quelle époque te rendras-tu à Olympie ?

PHIDIAS.

Je pars demain, pour prévenir tous les obstacles.

HIPPIAS.

Et tes amis ?

PHIDIAS.

Je me concerterai avec eux ce soir : ils me rejoindront à Corinthe.

SOCRATE.

O Phidias ! as-tu donc tant de hâte de nous quitter ?

PHIDIAS.

A mon âge les jours sont comptés. La mort me serait amère, si elle me surprenait, ma tâche inachevée.

(Il sort).

SOCRATE.

Un peuple qui ne sait point retenir un tel homme mérite que sa destinée s'obscurcisse. Oui, les retours de la multitude sont terribles. Si les Éléens nous aiment, ils ne nous rendront jamais Phidias.

## SCÈNE XII

(Le matin. La route d'Éleusis).

PHIDIAS, à cheval, vêtu pour le voyage.

La voie sacrée s'enfonce dans la montagne. Encore quelques pas et je me retournerai en vain pour contempler l'Attique. Voici la place où je m'arrêtai il y a quarante ans, comme je m'arrête aujourd'hui. J'étais jeune alors, inconnu, et j'allais, non sans frayeur, supplier le dorien Agéladas de m'admettre parmi ses élèves. Aujourd'hui, je ressemble à un fugitif, mais je fuis vers la gloire. O sagesse du Dieu qui nous a créés ! La vieillesse peut courber nos membres et émousser nos sens, sans que l'âme, toujours ailée, toujours ardente, cesse de poursuivre un but qui recule sans cesse devant elle. Là-bas m'attendent des espérances nouvelles, peut-être ma plus grande œuvre. Ici je laisse tout ce que l'homme a de cher, mon foyer, des amis éprouvés, l'air qui a vivifié mon premier cri, la terre qui devait recevoir mes cendres. Si je l'avais voulu, Périclès aurait continué le temple de Jupiter, malgré le souvenir de Pisistrate, et je ne m'exilerais point au fond de Péloponèse. Mon sacrifice ne sera point stérile, puisque j'épargne un péril au chef de qui dépendent notre grandeur et notre liberté. Brillante Athènes, reine de la Grèce, que jamais la contagion ne t'approche ! que jamais la discorde ne rougisse le sol du sang de tes citoyens ! que la guerre ne cueille point avant le temps la fleur de ta jeunesse ! Puisse la Justice, au sceptre d'or, habiter dans l'enceinte de tes murailles ! Et toi, temple de Minerve, qui élèves vers le ciel tes frontons étincelants, reçois mon dernier regard. Si je ne reviens plus, tu me défendras de l'oubli.

BEULÉ.

# DE L'ARCHITECTURE CIVILE

AU MOYEN AGE<sup>1</sup>



Parmi les faits de ce temps qui étonneront le plus les générations qui nous doivent succéder, il faut compter l'absence d'un style d'architecture propre et spécial à notre époque. Il y a des modes qui durent plus ou moins longtemps, mais il n'y a point de système unique qui serve de règle à l'art de bâtir et d'où dérivent, comme conséquences, toutes les constructions qui s'élèvent de nos jours. Puis, corollaire étrange de l'anarchie qui règne dans l'architecture, un style spécial a été adopté

pour les constructions religieuses, un autre est suivi dans les constructions civiles. Pour les premières, les types sont imités ou choisis parmi les monuments que l'on a élevés en Europe et surtout en France, du xi<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle; pour les secondes, on remonte jusqu'à l'antiquité grecque et romaine en s'arrêtant le plus souvent aux imitations fort libres qui en ont été faites depuis le xvi<sup>e</sup> siècle. De sorte qu'il y a deux styles ou plutôt deux modes : le mode religieux et le mode païen, que chaque artiste adopte et emploie tour à tour. Tantôt byzantin, roman ou gothique des trois époques ; tantôt grec, romain, de la Renaissance italienne ou française, du xvii<sup>e</sup> siècle de Louis XIII ou de celui de Louis XIV, du xviii<sup>e</sup> siècle

1. *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la Renaissance.* Planches par M. Aymar Verdier, architecte, texte par M. le Dr F. Cattois. 2 vol. in-4°. Paris, 1855-1857.—*Domestic architecture of the middle age.* J. H. Parker et T. Hudson Turner. 4 vol. in-8° avec figures. Oxford, 1851-1859.—*Études sur l'architecture civile au moyen âge,* par F. de Verneilh (*Annales archéologiques*, t. VI et XX). Paris, 1847 et 1860.

du régent ou de celui de Louis XVI, l'architecte est tout cela, successivement ou tout ensemble, au service du client. La science et la foi sont, l'une si grande et l'autre si petite, que l'esprit s'est fractionné comme les cartons d'un casier, et que, tel compartiment s'ouvrant ou se fermant à volonté, on pense un jour comme les anciens pensaient à une certaine époque, le lendemain comme ils pensaient à une certaine autre, et non autrement : du moins on se l'imagine.

Comment se fait-il donc que tous ces artistes, doués d'une si grande indifférence et qui montrent si peu de parti pris, manifestent cependant une telle répulsion pour l'architecture civile du moyen âge qu'ils ne s'en inspirent point dans les constructions civiles ou domestiques qu'ils élèvent? Cette haute raison, cette ferme logique qui font des cathédrales gothiques un ensemble si homogène; cette parfaite convenance que l'on reconnaît aux architectes gothiques lorsqu'ils élèvent des édifices religieux, les auraient-elles donc abandonnés lorsqu'ils se sont appliqués à construire des demeures pour les hommes?

Beaucoup le pensent à tort, et nous voudrions leur donner une notion plus exacte des faits. Nous nous aiderons pour cela de récentes publications, résultat de patientes recherches faites, la plume ou le crayon à la main, par des érudits ou par des architectes qui sont en même temps des archéologues. Nous espérons montrer que le moyen âge fut, toujours et en tout, conséquent avec les principes rationnels qui sont l'essence même de son architecture, et que, si les constructions civiles élevées pour d'autres besoins et pour une autre société ne sauraient pour la plupart convenir à notre époque, le style gothique puise dans son essence même assez de liberté pour se plier à toutes nos exigences actuelles. Certes, la maison moderne ne ressemble guère aux maisons grecques ou romaines aux-quelles elle a emprunté tous ses éléments décoratifs; et pourquoi donc la maison gothique ne lui prêterait-elle pas aussi les siens? De plus, dans les édifices publics où doivent régner les lois de l'architecture prises dans ce qu'elles ont de plus élevé, pourquoi l'exemple des constructions du moyen âge n'introduirait-il pas l'habitude de subordonner la forme à l'usage, le dehors au dedans, au lieu de tout sacrifier à l'apparence extérieure?

L'étude de l'architecture civile du moyen âge eût-elle ce résultat pratique, que les conséquences en seraient immenses. En même temps qu'elle ferait introduire l'élément pittoresque dans nos constructions par un effet naturel des dispositions adoptées, elle donnerait aux monuments une forme dépendante de leur distribution intérieure et, par suite, de leur destination. Ceux-ci ne seraient plus alors une énigme, comme

ils le sont trop souvent, en même temps qu'une insulte au bon sens.

Deux livres, qui se complètent pour ainsi dire, nous serviront de guides dans l'étude que nous voulons faire ici. L'un a été publié en France par M. Aymar Verdier, jeune architecte qui s'essaye à appliquer aux constructions modernes les formes et les principes de l'architecture gothique, et qui vient de réaliser avec bonheur cette alliance au couvent de l'Assomption d'Auteuil. L'autre sort des presses de M. J. H. Parker d'Oxford, qui est pour l'archéologie en Angleterre ce qu'étaient jadis pour les lettres la plupart des imprimeurs en France : un savant, en même temps qu'un éditeur.

L'ouvrage français offre la représentation d'un grand nombre de maisons et de monuments dessinés avec un remarquable talent et une scrupuleuse fidélité, en même temps que gravés avec ce certain charme pittoresque que l'on sait introduire aujourd'hui dans la reproduction des choses même les plus arides. Quant au texte que M. le Dr Cattois a joint aux planches si précises de M. A. Verdier, s'il est remarquable par les qualités d'un style abondant et facile, il est infiniment trop sobre en détails et en renseignements. C'est le plus souvent un discours académique à propos de l'architecture civile du moyen âge, plutôt que l'explication claire et raisonnée des planches qu'il était nécessaire de commenter.

Le livre anglais en est la contre-partie. Les gravures y sont surtout pittoresques en ce sens que les monuments et leurs détails y sont figurés en perspective, sans cette préoccupation d'échelle, de plans et de coupes qui rendent les planches de M. A. Verdier si précieuses pour les constructeurs. Mais le texte, abondant en documents anciens et en renseignements de toutes sortes, nous fait mieux comprendre les mœurs domestiques des populations du moyen âge.

Enfin, quelques excellents articles publiés dans les *Annales archéologiques* de Didron, par M. Félix de Verneilh, nous serviront, avec ce que nous avons pu voir et étudier nous-même, à compléter la série des faits que nous désirons faire connaître.

Nos vieilles cités aux constructions si pittoresques dans leur enchevêtrement, mais aux rues si tortueuses, tendraient à faire croire qu'au moyen âge tout était bâti au hasard et qu'aucun plan ne présidait à la distribution des édifices et au percement des rues. Il en est ainsi pour les villes de fondation romaine reserrées dans l'étroite enceinte de murailles bâties à la hâte avec tous les matériaux que l'on trouvait sous la main, débris de temples, de palais, de théâtres et de tombeaux<sup>1</sup>, lorsque les

1. La ville de Sens possède un très-riche musée lapidaire, formé avec tous les

maîtres italiens de la Gaule eurent à résister aux invasions barbares. Les maisons se pressaient à l'envi les unes contre les autres, de façon à occuper tout le terrain qui n'était point strictement nécessaire à la circulation ; puis peu à peu elles escaladaient les murs, se répandaient dans les faubourgs un peu au hasard, et une nouvelle enceinte venait les protéger en acceptant les faits accomplis. Mais pour les cités bâties tout d'une pièce, pour les *villes neuves*, il n'en était point ainsi.

L'autorité royale, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, voulut s'attacher, par des liens directs, des pays dont elle n'avait que la suzeraineté nominale, tandis que le pouvoir effectif était aux mains des seigneurs ou des évêques. Elle acheta certaines étendues de terrain, y traça le plan d'une ville, et appela les populations à y bâtir en leur offrant l'octroi de certains priviléges ou l'exemption de certains impôts. C'est ainsi que furent bâties Villeneuve d'Agen et Villefranche de Rouergue, par Alphonse de Poitiers, frère de saint Louis. Voici comment Édouard I<sup>r</sup>, roi d'Angleterre et duc d'Aquitaine, bâtit certaines villes du Périgord qui subsistent encore avec leurs plans du XIII<sup>e</sup> siècle. Montpazier et Beaumont sont surtout remarquables parmi ces dernières<sup>1</sup>. Montpazier est divisé en compartiments réguliers par des rues qui se coupent à angle droit, puis chaque îlot est subdivisé, par une ruelle longitudinale, en deux parties égales fractionnées elles-mêmes en rectangles égaux. Les maisons, bâties entre quatre murs sur chacun de ces rectangles, aboutissent par leurs façades sur la rue large et sur la ruelle, tandis que leurs côtés sont isolés de la maison voisine par un étroit intervalle. Elles sont ainsi partout isolées et protégées en partie contre les incendies. L'église s'élève au centre d'une place où aboutissent quatre rues ; la halle est à côté, sur une autre place. Celle-ci est le forum et le marché. Huit larges rues débouchent à ses angles et l'entourent de leur prolongement, en passant sous les arcades des maisons qui la bordent, arcades assez larges et assez hautes pour que les voitures et les charrettes puissent y circuler et y séjourner, tandis qu'elles ne peuvent pénétrer sur la place. Les portes de la ville sont ouvertes à l'extrémité de chacune des rues principales.

A Beaumont on retrouve les mêmes dispositions ; seulement, le plateau sur lequel la ville est assise étant de forme courbe, les rues en suivent le contour suivant un tracé polygonal. La place est également entourée de ces arcades qui semblent le caractère propre des villes

débris antiques chargés de sculptures qui étaient entrés comme matériaux de construction dans ses murailles gallo-romaines.

1. F. de Verneilh, *Annales archéologiques*, t. VI.

neuves, car des portiques entourent également la place de Villefranche de Rouergue.

Il est impossible, on le voit, de mieux pourvoir aux nécessités d'une existence dont les conditions devaient être très-simples, surtout dans des centres habités par des populations assez peu aisées pour consentir à émigrer dans des cités nouvelles. Le peu de surface accordée à chaque maison prouve, en effet, que ceux qui se déplaçaient alors n'étaient guère plus riches que ceux qui émigrent aujourd'hui. Mais chaque maison ayant double accès, étant éclairée de deux côtés, se trouvait dans des conditions hygiéniques égales ou supérieures à celles de la plupart des maisons d'aujourd'hui; tandis que leur isolement latéral, joint à l'emploi de la pierre dans la construction des murs, opposait le seul obstacle alors connu à la propagation des incendies. On reconnaît implicitement dans ces mesures de prévoyance l'action d'une « voierie » que des documents anglais nous montrent fonctionnant à Londres dès les années 1189 et 1212<sup>1</sup>. Londres, bâtie en bois et couverte en paille dans ces temps reculés, était souvent ravagée par des incendies qui s'arrêtaient seulement devant les maisons en pierre qu'ils rencontraient sur leur chemin. Aussi ses habitants, s'étant réunis à Guildhall pour établir des lois sur la mitoyenneté des murs séparatifs des maisons ou héritages, profitèrent de la circonstance pour favoriser la construction des murs en pierre. Ceux-ci devaient avoir trois pieds d'épaisseur et seize pieds de hauteur au moins. Si deux voisins ne s'entendaient point pour bâtir le mur à frais communs, c'était sur le terrain de celui qui se refusait à construire qu'étaient pris les trois pieds nécessaires. De plus, le récalcitrant était contraint de recevoir les eaux sur son fonds et de les conduire au chemin du roi.

Les assises de 1212 interdirent les couvertures en paille et en roseau, et autorisèrent seulement celles en bardage, en tuiles ou en plomb. Elles ordonnèrent encore la démolition des constructions en bois qui avoisinaient la maison commune et les maisons en pierre, afin que celles-ci ne fussent point compromises en cas d'incendie. Enfin, les aldermen devaient avoir à leur portée un croc garni d'une corde, et il fut conseillé à chaque habitant d'entretenir devant sa demeure une cuve de pierre ou de bois constamment remplie d'eau.

Si nous insistons tant sur ces antiques monuments de la législation urbaine, c'est afin de montrer que, partout où des hommes vécurent en

*1. Domestic architecture of England*, t. I. Ce volume est dû principalement aux recherches faites par M. Hudson Turner dans les chartes, dans les poèmes et dans les manuscrits à miniature.

société, des questions de propriété, de sécurité et d'hygiène ont dû s'élever, et qu'il a fallu les résoudre à peu près de la même façon qu'on les résout aujourd'hui. Nous ne nions point pour cela que les règlements de voirie n'aient été en se perfectionnant, et que nos villes ne soient mieux tenues qu'autrefois; mais nous sommes persuadé que la législation actuelle n'a point trouvé tout à créer, et que s'il nous reste peu d'anciens règlements écrits, il devait y avoir beaucoup de coutumes traditionnelles que les administrations municipales se transmettaient. Le peu qui nous reste de ces anciens codes authentiquement écrits nous fait deviner que d'autres devaient exister, quand bien même le fait seul de l'existence de villes avec des alignements, des pavages plus ou moins parfaits, des égouts, des fontaines et des édifices publics, ne suffirait point à le prouver.

Examinons maintenant quelles furent les maisons que les différentes classes de la société urbaine au moyen âge élevèrent pour s'abriter.

Le premier type du manoir d'un chef franc ou d'un homme noble aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles fut la villa romaine, mais très-altérée dans son plan : ce fut une salle centrale entourée de dépendances. Cette salle centrale, ce *hall* qui caractérise encore la résidence du landlord anglais, remplace l'*impluvium* antique ; elle est couverte, tandis que l'*impluvium* en Italie était à ciel ouvert. Que les conquérants romains de la Gaule et de l'Angleterre aient apporté eux-mêmes, à cause du climat, cette modification aux habitudes de l'architecture méridionale, ou que les envahisseurs francs ou saxons aient amélioré en ce sens les maisons romaines qu'ils ont encore trouvées debout sur le sol, peu importe. Ces derniers durent se plier rapidement aux usages de leurs prédécesseurs ; comme cela résulte de certains passages de Grégoire de Tours<sup>1</sup>.

Dans tous les documents écrits comme dans tous les vestiges explorés, la halle, le *hall*, l'*aula*, caractérisent la résidence du roi, ainsi que celle du noble. Cette pièce servait, dans les premiers temps, de cuisine, de salle de banquet et de dortoir pour le chef et pour ses hommes ; mais les progrès de la civilisation, modifiant peu à peu ces habitudes de promiscuité, firent ajouter des pièces que nous trouvons énumérées dans un auteur du commencement du XII<sup>e</sup> siècle. Contemporain des rois Henri II,

1. Ainsi l'usage des bains devait être très-répandu, puisque l'abbesse du couvent fondé à Poitiers par sainte Radegonde est accusée, sous Clotaire II, au VI<sup>e</sup> siècle, d'avoir laissé des hommes user des bains du monastère. L'abbesse se défend en expliquant que si elle a laissé les serviteurs de l'abbaye entrer dans les bains, ç'a été peu de temps après leur construction, alors que la chaux trop fraîche pouvait rendre l'eau nuisible aux religieuses. (*Histoire des Francs*, liv. X, chap. 46.)

Richard I<sup>r</sup> et Jean, de 1158 à 1216, Alexandre Nekam, dénommant les différentes parties d'une résidence, cite : la halle, le privé ou chambre à lit, la cuisine, le garde-manger, le cellier, et une autre pièce que le *cant* n'a point empêché les archéologues britanniques d'étudier sans discréption aucune.



BRASIER ET LOUVRE  
*Hall* de l'école de Westminster.

La halle plus ou moins grande, à charpente apparente, est divisée, quand ses dimensions l'exigent, soit par une arcature longitudinale qui supporte le faîte, soit en trois nefs, comme une église, par deux arcatures parallèles. Dans les résidences royales, une chapelle y est toujours annexée. Une immense cheminée chauffait la halle ; mais souvent en Angleterre le foyer était établi au beau milieu de la pièce, sous la charpente, qui était percée d'un orifice surmonté d'une espèce de clocher à jour, un

« louvre » pour le dégagement de la fumée. Ce mode de chauffage, aussi économique que primitif, s'est perpétué jusqu'à ces dernières années dans le *hall* d'un ou deux colléges d'Oxford.

Des bancs à dossier aux places d'honneur, des bancs ordinaires aux



INTÉRIEUR D'UN « HALL », XVE SIÈCLE

autres places, des tables, une fontaine à laver près de la porte d'entrée, constituaient presque l'unique mobilier fixe de ces vastes pièces où le propriétaire apportait, dans des coffres qui voyageaient avec lui, la vaisselle de métal, les tapis et le coucher<sup>1</sup>.

1. Cette habitude de transporter avec soi le mobilier des chambres dura jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent les *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, si intéressants pour l'histoire des mœurs sous la minorité de Louis XIV. Édition de M. A. Chéruel; Charpentier, Paris, 1858.

Un écran en menuiserie, dressé en arrière de la porte d'entrée pour s'opposer à l'arrivée directe de l'air, supportait en outre une tribune pour les musiciens. Les lambris et les murs, ainsi que la charpente, étaient décorés d'ornements peints ou « d'histoires » dont la tradition s'est conservée jusque dans les châteaux de la Renaissance<sup>1</sup>. Le jour était reçu par des fenêtres étroites, souvent non vitrées dans les époques reculées, et que l'on perçait dans les pignons de la salle ou dans le mur latéral auquel ne s'adossaient point les pièces accessoires.

Les chambres appuyées à la halle occupaient toujours un premier étage, au-dessus du rez-de-chaussée qui servait de cellier. On y montait par un escalier extérieur souvent couvert. Quand la halle était elle-même élevée au-dessus d'un rez-de-chaussée, on faisait de celui-ci un magasin, et l'escalier toujours extérieur donnait accès aux chambres, en même temps qu'à la halle, qui se trouvaient être de plain-pied.

La cuisine, placée contre la rue ou contre la route, occupait avec le garde-manger, le *lardarium*, un des côtés du vestibule de la halle; mais, dans les manoirs protégés par une enceinte, la cuisine formait un bâtiment séparé qui communiquait avec le *hall* par une galerie couverte.

Ces dispositions générales changent peu pendant tout le moyen âge, si les détails vont en se transformant et en s'améliorant. Nous en trouvons la preuve dans des documents fort précieux que nous a laissés Henry III d'Angleterre qui, contemporain de saint Louis, assista de l'autre côté du détroit à la transformation de l'architecture et au développement du style gothique. Ce sont les registres contenant les ordres personnels du roi pour l'entretien, l'amélioration, l'agrandissement et la construction de ses nombreux manoirs.

Henry III y entre dans les plus petits détails. Il nous apprend combien ici le *hall* devait avoir de longueur et de largeur, quel pignon devait être percé de fenêtres circulaires, quel autre mur de fenêtres carrées, quels sujets devaient orner les vitres et quels autres devaient décorer les murs. Ici c'était l'histoire du Riche et de Lazare; ailleurs c'est un simple échiquier dont les compartiments renferment des devises ou des figures d'homme et de femme. Il indique la place des cheminées à construire et le sujet qu'on doit peindre sur leur manteau : ici la figure de l'Hiver se tordant de froid, là le puits de la Fortune. Il détaille les lambris qu'il faut menuiser derrière les places d'honneur, et les rechampis d'or qu'il faut poser sur la peinture verte dont on les couvre. Nous passons sous silence tout ce qui est relatif aux chapelles et à leur décoration, pour nous

1. Didron, *Iconographie des châteaux (Annales archéologiques, t. XVII)*.

occuper des chambres. On agrandit celle du roi, on plâtre<sup>1</sup> celle de la reine, on y construit des cheminées, on y perce des fenêtres dont les panneaux en vitres blanches sont fixés au sommet et mobiles à la base. Ces fenêtres sont garnies de volets à l'intérieur et protégées par des barreaux de fer à l'extérieur. Le roi insiste souvent sur ces barreaux protecteurs. Les chambres portent le nom du héros des histoires qui y sont peintes. Il y a donc la chambre d'Alexandre, la chambre de Rosemunde, et celle de Hugh de Nevill, dont il faut avoir bien soin de protéger les peintures avec de la toile lorsqu'on fait quelques réparations à la charpente ou au toit qu'on recouvre de plomb. Dans les grands manoirs, des chambres pour les femmes de service, une chapelle et une cuisine particulières dépendent de la chambre de la reine, dont un étroit parterre de gazon réjouit la vue. Les escaliers sont toujours extérieurs, aussi les répare-t-on souvent. Henry III, ne négligeant pas plus les dépendances de son manoir que ses appartements privés, a soin de faire reconstruire ou réparer les cuisines. Quelles cuisines ! s'il faut en juger par ce qui nous en reste à Dijon dans l'ancien palais des ducs de Bourgogne, et à Fontevrault dans l'ancienne abbaye. Ce sont de vastes rotondes entourées de cheminées béantes, prêtes à engloutir des forêts et à rôtir des troupeaux tout entiers. Auprès des cuisines on élève des magasins pour les provisions et des celliers, on creuse des puits où l'on installe des machines pour puiser l'eau, on garnit de boulins les colombiers, et l'on installe les volières pour les faucons. Puis on bâtit des écuries, en ayant soin d'y réservier une pièce séparée pour les harnais ; on fonde une aumônerie, destinée sans doute à faire des largesses aux pauvres de la contrée, peut-être à les loger<sup>2</sup> ; on dresse des palissades devant la porte du *hall* pour en écarter la foule, et l'on réunit ces dépendances au corps de logis principal par des galeries ou des appentis.

C'est cet ensemble un peu confus de constructions qui formait au XIII<sup>e</sup> siècle, en Angleterre, la résidence des rois, à Westminster comme à Oxford, à Woodstock comme à Windsor. En France il devait en être de même, mais nous avons pris si grand soin de détruire tous les témoins de notre histoire que c'est à peine si quelques débris épars peuvent nous apprendre qu'il y eut un palais de saint Louis en la Cité de Paris.

1. Dès avant la conquête de Guillaume, le *Paris plaster*, le plâtre de Paris, est très-employé en Angleterre.

2. Sous Charlemagne, tous les vagabonds du pays trouvaient un abri dans les substructions de la halle de ses palais. — A Paris, l'on conserve encore dans les anciens celliers de la halle du Palais, aujourd'hui salle des pas perdus, les tables de pierre où saint Louis avait accoutumé de couper le pain qu'il donnait lui-même aux pauvres.

Si l'Angleterre, plus conservatrice, peut seule nous montrer d'anciens manoirs encore habités, c'est la France qui nous offrira dans ses villes le plus de maisons bâties, dès le XII<sup>e</sup> siècle, par les nobles et les bourgeois. La ville qui s'était élevée à l'ombre du monastère de Cluny possède encore une quarantaine de maisons du XII<sup>e</sup> siècle; à Cordes, dans l'Albigeois, une rue entière est bordée de maisons du XIV<sup>e</sup> siècle, tandis que Reims, Laon, Provins, Périgueux, Figeac..., nous en montrent encore un certain nombre de différents styles que nous pouvons étudier sur les excellentes planches de M. Aymar Verdier.

Les maisons des bourgeois de Cluny se composent généralement, au rez-de-chaussée, d'une boutique avec arrière-boutique, éclairées, l'une sur la rue par des arcades de formes diverses, l'autre sur une cour. Une porte carrée, ouverte sur le côté de la façade, donne immédiatement accès sur le palier d'un escalier droit qui monte le long du mur à l'étage supérieur. Une porte, qui ouvre sur le palier du rez-de-chaussée, fait souvent, mais non toujours, communiquer directement la boutique avec cet escalier.

Au premier étage, même simplicité : deux pièces reproduisant celles du rez-de-chaussée sont éclairées à leurs extrémités par une ou plusieurs fenêtres. La cuisine semble avoir occupé l'arrière-boutique, tandis que l'étage supérieur était réservé aux chambres et peut-être à la « salle » consacrée aux réceptions et aux repas. Quelques armoires creusées dans le mur, des éviers pour rejeter au dehors les eaux ménagères, une cheminée à haut manteau, des bancs en pierre dans l'embrasure des fenêtres, voilà les seuls accessoires solides des maisons de nos pères qui soient parvenus jusqu'à nous.

Dans les maisons de la bourgeoisie non marchande, il est rare de trouver une communication entre le rez-de-chaussée et les étages supérieurs, soit que les pièces au niveau du sol aient été occupées par d'autres habitants, soit qu'elles aient été affectées à l'usage de cellier ou de magasin.

Les résidences élevées à Cordes par les grands officiers de la cour des comtes de Toulouse ne possèdent plus malheureusement aucune de leurs distributions intérieures, les habitants actuels s'étant taillé des logements à leur fantaisie dans les grandes salles vides. Mais ces maisons offrent toujours un rang d'arcades continues au rez-de-chaussée, utilisées comme écuries, remises ou celliers, et plusieurs étages éclairés de fenêtres qui forment la principale décoration de façades un peu sévères. Comme, dans toutes ces maisons, des planchers portant sur d'énormes poutres forment seuls la division des étages, il n'y a point besoin de ces



MAISON A FIGEAC

contre-forts qui, dans les constructions voûtées, sont destinés à supporter la poussée des arceaux. Alors aucun membre d'architecture ne fait saillie sur ces murs, si ce n'est parfois une moulure indiquant la division des étages. Il arrive aussi que la cheminée, terminée par un élégant et haut lanternon, s'y appuie extérieurement, soit qu'elle parte du sol, soit qu'elle s'accroche en encorbellement au premier étage. Des auvents en bois qui abritent le rez-de-chaussée et la large saillie du larmier dans les maisons du Midi accidentent presque seuls ces constructions, auxquelles on peut reprocher un excès de force et de sobriété, défaut qu'on ne rencontre guère dans les édifices religieux du moyen âge.

Les fenêtres seules apportent quelque ornementation aux façades des maisons du moyen âge. Mais qu'on ne s'imagine point que ce soient de hautes baies percées dans les murs, sans souci des divisions intérieures, et donnant à d'humbles demeures l'aspect d'une église ou d'une chapelle. La plupart de ces fenêtres sont carrées, de dimensions assez restreintes, afin que leur linteau ait un moindre effort à supporter, et encore celui-ci est-il soutenu par une colonnette centrale qui divise la fenêtre en deux parties égales. Ainsi, comme dans les temples antiques, où une seule pierre, l'architrave, est jetée ainsi qu'une poutre d'une colonne à l'autre colonne, dans les maisons des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles une seule pierre ferme les fenêtres à leur partie supérieure; les plates-bandes en claveaux appareillés, si chères aux imitateurs modernes des formes de l'architecture antique, étaient presque inconnues aux constructeurs de ces époques. Parfois, lorsque la pierre est de nature assez résistante et d'une assez grande épaisseur, ce linteau est creusé en demi-cercle ou en ogive, soit sur son épaisseur entière, soit sur son parement extérieur seul, de façon à former tantôt une fenêtre cintrée, tantôt une fenêtre carrée surmontée d'un cintre aveugle simplement décoratif. Enfin, un arc de décharge appareillé extérieurement, et assez nettement accusé pour concourir à la décoration générale, recouvre le linteau, afin de l'alléger du poids des constructions supérieures. Mais dans les pays où la pierre est peu résistante, cet arc de décharge ferme la fenêtre, les linteaux de ses deux divisions étant remplacés par de petits arcs ou par un réseau en pierre.

Pour suppléer à l'étroitesse des fenêtres dont les dimensions sont réglées par la résistance à la rupture de leur linteau, on est dans l'habitude d'en accolter plusieurs ensemble, de telle sorte que les maisons sont éclairées par des espèces de galeries, par des ouvertures plus larges que hautes, tandis que dans les églises, où d'autres conditions font la loi, ces ouvertures sont au contraire plus hautes que larges. Lorsque les fenêtres sont fermées par des arcs, le seul obstacle à ce qu'on puisse leur donner

des dimensions un peu considérables résulte de la hauteur des étages, et c'est cette hauteur qui règle leur ouverture ainsi que leur écartement. Les fenêtres à croisée, c'est-à-dire divisées en quatre compartiments par une croix intérieure en pierre, apparaissent dès le XIII<sup>e</sup> siècle, mais deviennent surtout communes au XV<sup>e</sup> siècle, où elles règnent sans partage.

Il résulte de tout ce qui précède qu'il existe des maisons gothiques qu'une moulure furtive permet seule de dater, car l'on n'y rencontre ni une saillie, ni un arc, ni surtout une ogive. Ce n'est point à celles-là que l'on pourra reprocher d'étaler un luxe coûteux de décos, et d'affecter des dispositions nécessairement incompatibles avec nos habitudes modernes.

Il ne faut pas croire cependant que, pour être sobre, la décos des maisons gothiques de la première période montre toujours cette indigence. Les fenêtres, quelle que soit leur forme, sont ornées de moulures plus ou moins riches, de colonnes à chapiteaux feuillagés, de pilastres couverts de sculptures, et de réseaux ajourés. Un bandeau saillant marque sur les façades le niveau de leur appui et la naissance des arcs qui les ferment. Parfois, comme à la « maison des Musiciens » de Reims, de grandes statues posées sur des corbeaux imagés, et abritées sous des niches en ogive, alternent avec des fenêtres carrées et composent une décos magnifique qui couronne une riche arcature trilobée supportant la corniche. Parfois aussi, comme sur la « maison du Grand Veneur, » à Cordes, une chasse sculptée court par-dessus les arcs des fenêtres.

Les maisons de bois édifiées au XV<sup>e</sup> siècle sont les seules que nous connaissons, parce que, sans aucun doute, celles des siècles antérieurs ont été détruites. Bien qu'elles appartiennent à une période d'architecte très-tourmentée, nous y observons, entre les matériaux et la forme, le même accord que nous avons remarqué dans les maisons en pierre. L'ornementation y réside surtout dans la sculpture et dans le profil des moulures, de sorte que l'ossature de l'édifice n'en est point modifiée, et que rien ne vient altérer les formes essentielles d'une construction en bois. Les planchers de chaque étage sont soutenus par des poutres puissantes qui traversent les façades et portent sur des poteaux qui marquent les encoignures et les grandes divisions des ouvertures. Des colombages, dont les intervalles sont garnis de briques et parfois de faïences émaillées, forment les murs. Ceux-ci sont percés de fenêtres nombreuses et carrées, tandis qu'une grande lucarne ouvragée interrompt le larmier ou que le galbe d'un toit saillant protège le pignon, et que chaque étage, souvent posé en encorbellement sur celui qui le porte, protège le rez-de-chaussée contre les pluies et contre le soleil. Les ornements peuvent être

sculptés à profusion sur les charpentes; comme ils ne font aucune saillie latérale sur les bois qui les composent, comme ils sont subordonnés aux pièces qu'ils décorent, ils disparaissent dans la masse et ne forment aucun détail parasite. A cet égard même, l'architecture en bois du xv<sup>e</sup> siècle est supérieure à l'architecture en pierre du même temps, qui se perd en infinis caprices indépendants de la construction qu'ils cachent.

Certaines maisons de cette époque semblent montrer des essais de distributions plus compliquées qu'aux siècles précédents. Une cour intérieure les divise en deux corps de logis qui communiquent entre eux par des galeries à jour et couvertes auxquelles on accède par un escalier à vis qui monte dans une tourelle bâtie dans un angle. La cuisine, qu'un puits avoisine, occupe le rez-de-chaussée du logis intérieur, suivi parfois d'une seconde cour de service, tandis que les appartements remplissent le bâtiment qui borde la rue. Dans certaines maisons bretonnes, ce plan est modifié, en ce sens que la cour intérieure est couverte d'un vitrage placé au niveau du comble général, et transformée en cuisine aussi haute par conséquent que l'est toute la maison.

Morlaix possède encore deux maisons bâties sur ce plan, maisons nobiliaires, s'il faut s'en rapporter au nom de la rue où elles s'élèvent toutes deux. Les escaliers à jour et les galeries qui règnent à chaque étage y sont de vrais chefs-d'œuvre de menuiserie et d'ornementation qui témoignent, ainsi que les sculptures des façades, de la richesse de leurs constructeurs.

Enfin, si nous voulions étudier les premières maisons que la Renaissance a élevées dans nos villes, à Orléans notamment, nous trouverions dans le plan et dans les façades les mêmes dispositions que dans les habitations du siècle antérieur. Le style seul est changé.

Si un auteur anglais du XIII<sup>e</sup> siècle, Mathieu Paris, s'extasie sur la hauteur des maisons de Paris, un autre auteur, Italien, ne peut assez louer le charme des maisons et des jardins français. « Les Italiens, dit le Florentin Brunetto Latini dans un passage de son *Trésor* dont nous modernisons le français, les Italiens, qui souvent guerroient entre eux, se plaignent à faire hautes tours et maisons en pierre... Mais les Français font maisons grandes et ouvertes avec chambres larges et peintes pour avoir joie et plaisir sans noise et sans guerre. Pour ce, ils savent mieux faire que toute autre gent des prés, des jardins et des vergers autour de leurs maisons<sup>1</sup>. » Aussi les villes italiennes qui ont le mieux conservé leur ancienne physionomie, comme San Geminiano en Toscane, semblent une

1. *Annales archéologiques*, t. VI, passage cité par M. F. de Verneilh.

réunion de forteresses. Ennemis d'État à État et de ville à ville, les Italiens l'étaient encore de famille à famille ; aussi leur architecture civile revêt une physionomie militaire très-prononcée. Ce ne sont que tours s'élevant à l'envi, constructions en briques ayant pour seul ornement les trous où s'enfonçaient les poutres des hourds en bois dont on les enveloppait pour la défense. Les maisons massives et robustes qu'elles protégent sont complètement fermées au rez-de-chaussée ou tout ouvertes, mais sans qu'il y ait aucune communication entre ces galeries et l'intérieur. Les étages supérieurs sont, au contraire, éclairés par de nombreuses fenêtres et surmontés d'un grenier à jour, terrasse couverte ou séchoir. Le tout est bâti en pierres et surtout en briques avec des ornements en terre cuite moulée. Le plan de ces habitations, palais ou maisons, semble encore plus simple qu'en France, parce que la vie s'y passe davantage en plein air. Pas plus qu'en France on n'y voit, sur les façades, ce luxe de membres d'architecture qu'un amour ignorant du moyen âge avait empruntés aux édifices religieux, où ils ont leur raison d'être, et à une époque où leur forme est souvent surchargée d'un luxe de détails nuisibles, et cela pour les transporter à l'architecture civile, qui n'en a que faire.

ALFRED DARCEL.

(*La fin prochainement.*)



ESSAI  
SUR  
LE COMIQUE ET LA CARICATURE  
DANS L'ANTIQUITÉ<sup>1</sup>

VIII

DES GRYLLES

Dans la nomenclature des peintres de l'antiquité qui se livraient au grotesque, Pline cite un certain Antiphile qui cultivait à la fois le noble et le comique.

« Antiphile travailla dans l'un et l'autre genre, car il a fait une belle Hésione, Alexandre et Philippe... D'un autre côté, il a peint une figure ridicullement habillée à laquelle il donna le nom plaisant de Gryllus, ce qui fit appeler *grylles* ces sortes de peintures. »

Le mot est resté dans la science archéologique moderne. Qui dit *grylle* dit une pierre gravée qui représente quelque sujet grotesque ou symboliquement comique. Sur le mot chacun s'entend; mais le texte de Pline prête à de nombreux commentaires. Il s'agit de savoir si le peintre Antiphile créa le nom de *grylle* pour désigner plus spécialement la nature de son crayon plaisant, ou si, frappé par la vue d'un nommé Gryllus, qu'on peut supposer, d'après le texte, d'apparence grotesque, il n'attacha pas ce nom à toutes sortes de figures plaisantes.

Voici le texte exact : « *Idem (Antiphile) jocosus nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit. Unde hoc genus picturæ grylli vocantur.* » A la

1. Voir la *Gazette* des 1<sup>er</sup> janvier et 1<sup>er</sup> février 1862.

première lecture et sans recourir au texte, la version de M. Littré, de même que celle de M. Quicherat, me paraissait suffisante, lorsque le hasard me fit tomber sous les yeux un article du *Magasin pittoresque* sur les curiosités du Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. Est-il besoin de dire combien, sous une forme claire et à la portée de tous, cette excellente Revue a inséré de remarquables travaux, dus quelquefois à des savants d'une haute valeur qui s'efforcent de mettre le résultat de toute une vie de travail et de recherches à la portée du peuple? L'auteur anonyme de l'article discutait le passage de Pline et donnait de si bonnes preuves à l'appui de son interprétation qu'il faut le citer tout entier. J'ai su plus tard son véritable nom et je dois d'autant moins le cacher, qu'une petite révélation bibliographique rendra à l'auteur d'un livre plein d'humour la part de publicité qu'il n'a jamais cherchée. L'article est de M. Anatole Chabouillet, conservateur du Cabinet des médailles, le même qui, sous un pseudonyme, prit part avec un grave historien (M. Alfred Mainguet) à la composition du meilleur des livres pour dérider l'homme à ses heures de marasme : *Polichinelle, drame en trois actes, publié par Olivier et Tanneguy de Penhoët, et illustré par George Cruishank* (Paris, 1836). J'ai un faible pour les savants qui aiment la gaieté; et les pauvres hères pédants et crasseux, grelottant dans leurs habits noirs râpés, la figure constamment solennelle et salie par la poussière des vieux livres, ne m'inspirent aucune confiance. L'article sur les grylles du *Magasin français* m'avait paru à la première lecture plein de bon sens, de même que la nouvelle interprétation du passage de Pline proposée par le rédacteur anonyme; je le relus après avoir découvert le nom de son auteur, et j'ose croire que la petite indiscretion que je commets en révélant le nom d'un des auteurs de l'admirable drame de *Polichinelle* ne pourra qu'ajouter plus d'intérêt à cette citation sur la caricature antique :

« Voici la traduction que je proposerais, dit M. Chabouillet, si j'avais autorité dans l'école : « Le même peignit en caricature Gryllus au nom burlesque; d'où vient le nom « de grylles à ces sortes de peintures. » Si je ne me trompe, les traducteurs de Pline n'ont pas arrêté leur attention sur ce passage, qui n'est important que pour celui qu'intéresse sérieusement ce petit point d'archéologie. Aussi se sont-ils contentés du premier sens que les mots de l'écrivain présentent à l'esprit; ils n'ont pas songé à se demander pourquoi Antiphile, ayant fait une figure grotesque, lui aurait donné le nom de Gryllus plutôt que tel autre; c'est qu'aucun d'eux, au moins de ceux que je connais, n'a songé, en traduisant ce passage, qu'il existât un Gryllus dans l'histoire. Selon moi, au contraire, il est évident qu'Antiphile fit, non pas une figure grotesque qu'il nomma Gryllus, mais bien la caricature de Gryllus, nom célèbre dans l'antiquité, mais oublié aujourd'hui, même des érudits; car enfin la caricature ne prend pas d'habitude

ses types dans son cerveau, elle les choisit dans le monde créé, et se contente de leur donner l'aspect ridicule, *ridiculum habitum*. Surtout la caricature, pour plaire à la multitude, s'attache volontiers aux noms célèbres et honorés, particulièrement lorsque ces noms prêtent aux ridicule. Or est-il rien de plus burlesque qu'un nom propre qui, en grec, sous la forme *Gryllos*, est à la fois celui de deux animaux, le cochon et le congre, et qui en latin, sous la forme *Gryllus*, est celui du cricri ou grillon ? D'un autre côté, quoi de plus glorieux que le nom de *Gryllus* au temps d'Antiphile, alors que chacun savait que c'était celui du père de Xénophon, et surtout celui de son fils ? Ce second *Gryllus* fut, en effet, un des plus illustres guerriers de la Grèce; non-seulement il accompagna son père dans sa célèbre expédition de Perse, mais encore, au dire des Athéniens et des Thébains, c'est lui qui eut l'honneur, payé de sa vie, de porter le coup mortel à Épaminondas dans la journée de Mantinée (362 ans avant J.-C.). Ses hauts faits lui valurent une telle renommée que Diogène Laërce nous apprend qu'il fut célébré par d'innombrables panégyriques en prose et en vers. On sait, de plus, que les Mantinéens déclarèrent que des trois *mieux faisants* de la journée, *Gryllos*, Céphisodore de Marathon et Podarès, c'était *Gryllos* qui devait avoir le premier rang; aussi lui avaient-ils fait rendre les derniers devoirs aux frais du trésor public, et, non contents de cet honneur si haut prisé dans l'antiquité, ils lui avaient élevé une statue équestre non loin du théâtre. Les Athéniens n'avaient pas non plus oublié de rendre hommage à ce héros; ils avaient fait peindre par Euphranor la bataille de Mantinée dans le Céramique; et, dans cette peinture, *Gryllus* était représenté dans l'action de tuer Épaminondas. Les Mantinéens, à tous ces honneurs que je viens de rappeler, ajoutèrent encore celui de faire placer, dans un de leurs temples, une copie de la peinture d'Euphranor; et pourtant, s'ils lui accordaient le prix de la valeur, ils lui contestaient la mort d'Épaminondas, qu'ils attribuaient à un certain Machcerion. Certes, voilà un homme dont le nom est à la fois assez ridicule pour prêter à rire aux sots, et assez illustre pour tenter la veine comique d'un caricaturiste. Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on ose faire la *charge* des noms et des choses les plus dignes de respect. Il y aura bientôt deux mille ans qu'Horace disait que « les peintres et les poëtes avaient également le pouvoir de tout faire entendre : »

. . . . . *Pictoribus atque poetis*  
*Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.*

« Ils osaient tout parodier en effet, les dieux comme les héros, la vertu comme le vice : ne voit-on pas, sur des vases ou des pierres gravées, des caricatures qui ridiculisent aussi bien la piété filiale d'Énée que l'adultère meurtrier de Clytemnestre, la naissance de Minerve et la mort du Sphinx ? Je crois donc, pour revenir à notre texte de Pline, qu'Antiphile, ce célèbre rival d'Apelles, n'a pas peint, comme l'ont cru les traducteurs de l'encyclopédiste romain, grâce à la brièveté obscure de sa phrase, une figure qu'il nomme *Gryllus*; mais il a peint *Gryllus*, dont il fut le contemporain, et dont la représentation dans le Céramique d'Athènes était encore dans tout l'éclat de la nouveauté lorsqu'il se divertit à en faire une caricature, et il le peignit sous une forme grotesque, *ridiculi habitus*. Cette forme grotesque, on peut la deviner; sans doute il en avait fait un monstre composé des trois animaux que *gryllos* et *gryllus* désignaient en grec et en latin. De là le nom de *grylles* donné à ces peintures, dit Pline. En effet, dans la série des pierres gravées nommées grylles par les antiquaires, on remarque

surtout des figures composées de têtes et de corps d'animaux divers, capricieusement réunis, de manière à former des êtres monstrueux ou chimériques. »



On peut voir au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale une vitrine qui, malheureusement, ne contient pas assez de spécimens de ces grylles, et entre autres la cornaline qui représente deux chiens et un dromadaire, le premier chien avec un bâton faisant l'office de cocher et le dromadaire traîné par un chien penaud. Ces sortes de *caprices* (plutôt que caricatures), dans lesquels jouent un rôle les animaux, étaient fréquents dans l'antiquité. On en retrouve peints à fresque sur les murs, sculptés et gravés en creux sur des gemmes, ou en relief sur des médailles. Une peinture, trouvée en 1745 dans les fouilles d'Herculaneum, est le type de ces fantaisies encore inexplicées.



Les commentateurs n'ont pu découvrir le sens de cette allusion. « Je pense, dit le rédacteur du beau livre *Pitture antiche d'Ercolano* (Naples, MDCCCLVII), que cela peut être une satire parlante, faisant allusion à quelque signe particulier, exprimant dans la figure du grillon et du perroquet le caractère de deux personnages, dont le premier avait de l'empire sur l'esprit du second. Cette satire a peut-être aussi quelque

rapport à leurs noms. » Explications qui me semblent tomber devant la multiplicité de ces sujets. Sur une pierre, près l'Agostini, on voit un char tiré par deux coqs et guidés par un renard qui tient les rênes par la patte. Quelquefois c'était un animal fabuleux, énorme et portant des ailes aux flancs, qui traînait une toute petite sauterelle, placée sur le haut d'un char; cette peinture se voit au *Museo Borbonico* de Naples. Un commentateur moderne a voulu voir ici Sénèque dirigeant l'empereur Néron. Je laisse le champ libre aux défricheurs d'hypothèses, et je préfère donner, comme plus claires que toutes les interprétations les plus ingénieuses, deux petites pierres gravées, tirées des *Parodien und Karikaturen* de Panofka qui en analysa une assez grande quantité.

« Comme caricature d'animaux de la mythologie héroïque, dit Panofka, nous trouvons au Musée royal une pâte jaune qui représente sans doute une caricature de l'*assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre*, laquelle est coiffée d'une tête de chèvre par allusion à Égisthe. M. Folken, qui ignora le sens et l'importance de ce document, le décrit de cette manière : Un hibou, qui a une étrange figure et deux bras d'homme, élève une hache à double tranchant pour couper la tête d'un coq dont il a pris la crête dans une de ses griffes. »



Une pierre gravée représente une souris dansant devant un chat qui joue de la flûte à double tuyau; une autre, une ourse faisant danser un écureuil. Les graveurs sur pierres de l'antiquité se sont plu à ce genre



de caprices qui font penser aux fables d'Ésope; mais je ne peux qu'effleurer en passant ce sujet qui demande une plume spéciale, et, ainsi que Panofka, je souhaite que l'art des grylles soit commenté par un érudit qui devra rechercher ces gemmes si finement travaillées et en donner des dessins exacts.

## IX

## DE LA CARICATURE D'APRÈS LES BRONZES ANTIQUES

« L'antiquité, qui nous apparaît sous un aspect presque toujours grave dans le lointain de l'histoire, n'avait pas moins que les modernes l'instinct de la plaisanterie. » Ainsi parle M. Lenormand dans un curieux mémoire de l'Institut archéologique, à propos de statuettes satyriques en bronze. Quand un savant aussi sérieux que M. Lenormand avance une telle affirmation, on peut le croire. Aussi le présent chapitre sera-t-il composé presque exclusivement de citations du membre de l'Institut qui a pu étudier deux figurines de bronze du musée d'Avignon, que le catalogue désigne ainsi : « Un nain couronné de laurier, qu'on dit être la caricature de Caracalla distribuant d'une main des petits gâteaux et tenant de l'autre un panier de friandises. » (J'ai admiré au musée d'Avignon une excellente petite caricature de Caracalla représenté en marchand de petits pâtés, dit Stendhal, dans les *Mémoires d'un Touriste*.) Au même musée se voit également une autre figure grotesque de bronze.

« Toutes deux, dit M. Lenormand, passent pour des imitations grotesques de l'empereur Caracalla. Cette opinion, incontestable en ce qui concerne le *héros* couronné de laurier qui tient des gâteaux dans une corbeille et semble les vendre ou les distribuer, me paraît plus douteuse si on l'applique à l'autre *héros* nu et casqué dont le bras gauche devait tenir un bouclier, et le droit, qui manque, brandir une lance. Une jolie figurine du Cabinet de France reproduit le même motif, sans qu'on démêle dans la tête rien qui rappelle les traits de Caracalla. Toutefois, après avoir exprimé nos doutes, nous devons ajouter que la vraisemblance demeure en faveur de ceux qui reconnaissent un Caracalla dans notre *héros combattant*.

« L'auteur de la caricature, en nous montrant Caracalla sous les traits d'un dieu, n'a choisi ni Hercule, ni aucun des habitants de l'Olympe distingués par leur force ou leur beauté : il a choisi Vulcain, le dieu laid et difforme par excellence. La courte tunique attachée sur l'épaule gauche, détachée de la droite, est caractéristique du dieu

héliourge. L'exiguïté de la taille, les jambes courtes et difformes, conviennent aussi bien à Vulcain qu'à Caracalla. »

M. Lenormand cherche encore d'autres preuves dans les détails de la seconde statuette pour montrer qu'ils ne peuvent appartenir qu'à Caracalla.



CARACALLA

« La couronne de laurier sur la tête du dieu n'est peut-être pas seulement un attribut impérial. D'abord on voit fréquemment une coiffure semblable sur la tête de Vulcain ; sans doute aussi devons-nous chercher ici une allusion à ces *couronnes d'or* que Caracalla se faisait décerner par les villes à chaque prétendue victoire, et qui, suivant le prétendu témoignage de Dion Cassius, n'étaient qu'un prétexte pour d'odieuses exactions. La corbeille que tient Caracalla est évidemment la *sportella* qui servait aux libéralités publiques des empereurs, et qu'on retrouve si souvent dans la main des génies sur les diptyques consulaires. Les gâteaux figurent le *pain*, la distribution de froment qui accompagnait les spectacles du

Cirque, *panem et circenses*. Peut-être aussi doit-on chercher dans la forme de ces gâteaux et dans l'*X*<sup>1</sup> tracé sur leur surface supérieure une allusion soit à des signes de la libéralité consulaire, qu'on remarque assez souvent sur les diptyques, soit plutôt encore à un impôt du *dixième* qui figura au nombre des extorsions de Caracalla. En somme, l'artiste a voulu nous montrer ici un empereur divinisé, libéral pour ses soldats aux dépens de ses autres sujets. »

Hérodién et Dion Cassius ont donné des traits de ce féroce empereur que le peuple détestait, mais que l'armée défendait. Le peuple l'avait surnommé *Tarantas*, qui était le nom d'un gladiateur, ignoble de figure, petit de taille, à l'âme basse et aux instincts grossiers.

Meurtrier de son frère, gorgeant les soldats à l'aide d'impôts arbitraires qu'il prélevait sur le peuple, cruel jusqu'à la férocité dans la Gaule, faisant massacer la jeunesse d'Alexandrie pour se venger de quelques satyres contre lui et contre sa mère, Caracalla, exécré et haï par les fils de ses victimes, dut être caricaturé par les Alexandrins, dont Hérodién disait : « C'étaient de véritables *farceurs*, habiles à composer d'excellentes *charges*, et à lancer sur les puissants du jour des traits que leurs auteurs trouvaient charmants, mais que les *mystifiés* ne prenaient pas si bien<sup>2</sup>. »

Ainsi se trouve démontrée l'importance de la caricature. Voilà deux petites figures de bronze perdues dans les vitrines d'un musée de province; en apparence ce n'est rien, jusqu'à ce qu'un savant juge qu'elles peuvent être la représentation de l'empereur Caracalla. A ce propos la mémoire d'un cruel tyran est remise en lumière par la science archéologique; ses crimes sont étudiés à nouveau. Il a avancé la mort de son père. Il a poignardé son frère Géta dans les bras de sa mère. Il a fait mettre à mort tous les amis de son frère. Il ordonne le pillage de la ville d'Alexandrie pour quelques plaisanteries. Il fait empoisonner son favori Festus. Il prend les surnoms de *Germanique* et de *Parthique*, quoique la guerre contre les Parthes et les Germains ait tourné à sa honte.

1. Cet *X* n'est-il pas plutôt la marque que les pâtissiers ont de tout temps gravée à la pointe du couteau sur leurs gâteaux?

2. Un helléniste distingué, M. Pilon, conservateur de la bibliothèque du Louvre, me fait remarquer le sens un peu *moderne* de cette traduction d'Hérodién par M. Lenormand; suivant M. Pilon, et en serrant de près la phrase de l'historien grec, il faudrait lire : « Ils (les Alexandrins) paraissent naturellement aimer la raillerie et dire habituellement des plaisanteries (traits), lancant sur les puissants beaucoup de choses qui leur paraissent agréables, mais pénibles pour ceux qui sont raillés. » Voici le texte exact :

Πεφύκαστι δέ πως εἶναι φιλοσκάμμονες καὶ λέγειν εὐστόχως ὑπογραφὰς ή παιδιάς, ἀπορθίπτοντες εἰς τοὺς ὑπερέχοντας πολλὰ χαρίεντα μὲν αὐτοῖς δοκοῦντα, λυπηρὰ δὲ τοῖς σνωφθεῖσι.

Il opprime le peuple au profit de la soldatesque. Il meurt assassiné, il est vrai, et trouve son châtiment qui se fait trop attendre; mais n'eût-il pas été châtié par le fer d'un citoyen, que la caricature sourde et menaçante, tapie dans un coin, l'épie dans ses gestes et son masque. Qui sait? peut-être le fils d'une de ses victimes a coulé sa figure dans le moule d'où est sorti ce petit bronze. Caracalla se croit puissant parce qu'il a l'armée pour lui, et voici qu'un artiste sorti de ce peuple opprimé lègue sa honteuse mémoire aux siècles à venir, pour que les siècles à venir en retrouvant cette figurine se disent: « Ceci fut l'image d'un cruel empereur exécré de son peuple. »

Aristote, je l'ai dit déjà, n'avait pas compris la puissance de la caricature; mais c'est qu'alors la plume était plus vengeresse que le crayon. Qu'on lise cette impitoyable et féroce éloquence qui, partie du peuple, s'attaque au cynique empereur Commode, qui faisait publier par la ville le catalogue de ses débauches et de ses cruautés.

« Pour l'ennemi de la patrie point de funérailles; pour le parricide point de tombeau; que le parricide soit traîné; que l'ennemi de la patrie, le parricide, le gladiateur soit mis en pièces dans le spoliaire! Ennemi des dieux, bourreau du sénat; ennemi des dieux, parricide du sénat; ennemi des dieux et du sénat, le gladiateur au spoliaire! Au spoliaire le meurtrier du sénat! Au croc le meurtrier du sénat! Au croc le meurtrier des innocents! Pour l'ennemi, pour le parricide, point de pitié! Que celui qui n'a pas épargné son propre sang soit traîné au croc des géomones; aux géomones celui qui taurait fait mourir, ô Pertinax! Tu as partagé nos terreurs, nos périls. Pour que nous soyons sauvés, bon et grand Jupiter, conserve-nous Pertinax. Vive la fidélité des prétoiriens! Vivent les cohortes prétoiriennes! Vivent les armées romaines! Vive la piété du sénat! Que le parricide soit traîné, nous t'en prions, Auguste, que le parricide soit traîné! Exauce-nous, César: les délateurs au lion! Exauce-nous, César: les délateurs au lion! Honneur à la victoire du peuple romain! Honneur à la fidélité des soldats! Honneur à la fidélité des prétoiriens! Honneur aux cohortes prétoiriennes! A bas les statues de l'ennemi, les statues du parricide, les statues du gladiateur, du gladiateur et du parricide! Que l'assassin des citoyens soit traîné; que le parricide des citoyens soit traîné; plus de statues au gladiateur... Que la mémoire du gladiateur parricide soit abolie; que les statues du gladiateur soient renversées! Abolissons la mémoire de l'impur gladiateur; le gladiateur au spoliaire! Exauce-nous, César: que le bourreau soit traîné; que le bourreau du sénat, selon l'usage, soit traîné au croc! Plus cruel que Domitien, plus impur que Néron, qu'il lui soit fait comme il a fait!... Au croc le cadavre du parricide, au croc le cadavre du gladiateur, le cadavre du gladiateur au spoliaire! Prends les voix, prends les voix! Nous opinons tous pour qu'il soit traîné au croc. Au croc le meurtrier de tous; au croc celui qui n'a épargné ni le sexe ni l'âge; au croc l'assassin de tous les siens; au croc le déprédateur des temples, le violateur des testaments, le ravisseur de toutes les fortunes; qu'il soit traîné! Nous avons été esclaves des esclaves. Que celui qui faisait acheter le droit de vivre soit traîné; que celui qui faisait acheter le droit de vivre et ne tenait point sa parole soit traîné; que celui qui a vendu le sénat soit traîné; que celui qui a vendu aux fils leur héritage

soit traîné ! Hors du sénat les espions; hors du sénat les délateurs; hors du sénat les suborneurs d'esclaves ! Et toi qui as partagé nos craintes... fais le rapport, prends les voix sur le parricide; nous demandons ta présence. Les innocents n'ont pas reçu la sépulture; que le cadavre du parricide soit traîné ! Le parricide a exhumé les morts; que le cadavre du parricide soit traîné<sup>1</sup> ! »

C'est encore de l'art populaire que cet admirable cri de révolte contre un tyran mis en regard de souverains vertueux tels que Trajan et Marc-Aurèle. Mais les époques modernes seules ont pu faire passer une telle indignation dans le crayon. L'eau-forte n'était pas employée dans l'antiquité comme de nos jours, où quelques Anglais ont fait mordre non-seulement leur planche, mais les personnages avec la planche; et ce qui leur restait d'acide, il semble qu'ils l'ont jeté à la figure des grands et des puissants.

## X

## VASES ANTIQUES

Un des vases les plus curieux de l'antiquité fait partie actuellement de la collection Williams Hope, à Londres, que M. Lenormand avait ainsi décrit lorsqu'il appartenait au comte Beugnot : « Parodie de l'arrivée d'*Apollon* à Delphes. Un charlatan vient d'élever des tréteaux sur lesquels on voit un sac, un arc et un bonnet scythique; une espèce de vaisseau s'élève au-dessus. Le charlatan qui figure l'*Apollon Hyperboréen* arrivé à Delphes ...ΙΘΙΑΣ, le *Pythien*, est vêtu d'une tunique courte et d'anaxyrides; un énorme phallus postiche pend entre ses jambes. Le charlatan est placé sur les marches de l'escalier qui mène à ses tréteaux, et reçoit le vieux *Chiron*, ΧΙΡΩΝ, qui est devenu aveugle. Des deux mains le *Pythien* prend la tête du personnage qui figure le *Centaure*. Deux acteurs placés l'un en arrière de l'autre pour former le Centaure s'avancent vers le théâtre. Ils sont vêtus d'anaxyrides et de tuniques courtes, et pourvus chacun d'un long phallus en cuir; le Centaure s'appuie sur un bâton tortueux. Au-dessus de cette scène on voit des montagnes et les *Nymphes*, ΝΥΦΕΣ (Νυφες), du Parnasse, sans doute *Latone* et *Diane*, ou bien deux *Muses*, assises et vêtues de tuniques et de péplus. Tous ces personnages portent des masques; ceux des acteurs qui figurent le

1. *Les Journaux chez les Romains*. (Voir les travaux de M. V.-J. Leclerc.)

Centaure ont la barbe et les cheveux blancs. L'*Epopte* seul, non masqué, enveloppé dans le tribon et couronné de lauriers, assiste à cette parodie dans l'attitude de la contemplation et du recueillement. »

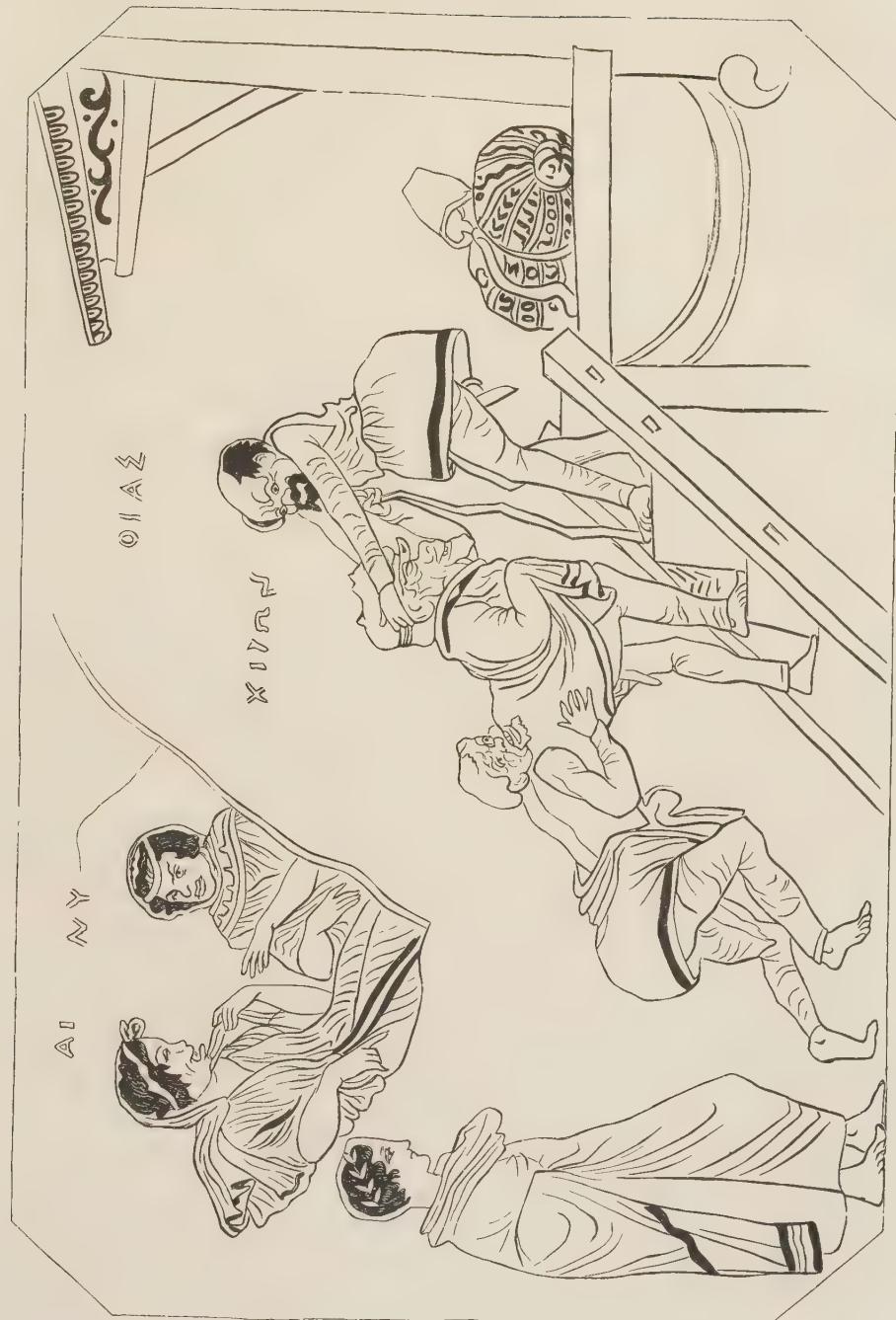
Je me range à l'opinion d'un savant Allemand, Gerhard, qui ne voyait dans l'*Epopte* que le représentant du public assistant à cette parodie. Quoique d'autres archéologues, Panofka, si compétent dans cette matière, et le professeur Chr. Walz, aient fait des recherches, ainsi que M. Lenormand, sur la parodie représentée par le dessin, rien n'est venu éclaircir la question. Noms à rétablir, symboles à éclaircir entraînent souvent l'archéologue dans des voies détournées où le curieux craint de s'aventurer.

« Le sens profond, caché sous les figures grimaçantes de la comédie, ajoute M. Lenormand, explique la présence du personnage dans lequel nous avons reconnu un *initié en état d'époptisme* (l'italique est de M. Lenormand). Ce n'est pas seulement, comme M. Gerhard l'a pensé, la personification du public, c'est un spectateur d'une nature particulière, qui assiste à une *scène éminemment religieuse* (l'italique est de moi), et qu'on a amené par une suite d'instructions à comprendre le drame qui se joue sous ses yeux. »

La réduction du dessin, d'après l'importante publication de MM. Lenormand et de Witte<sup>1</sup>, est sous les yeux de nos lecteurs. Est-ce une *scène éminemment religieuse* que ces deux grotesques, tirant et poussant en haut d'un escalier sur un échafaud le vieux Chiron, à supposer qu'il s'agisse du Centaure aveugle, aveuglement dont M. Lenormand avoue que les anciens ne parlent pas.

Si de telles interprétations sont données à une action que tout lecteur comprendra en jetant un regard sur la gravure, je n'aurais pas de peine à montrer que l'esprit tendu du savant auteur du Recueil des monuments céramographiques ne s'arrêtera plus. M. Lenormand, à cheval sur le Centaure, galope dans les plaines de l'imagination. « Dans la comédie dont notre peinture est tirée, on montrait le vieux Centaure accablé par l'âge, devenu aveugle et rendu, en présence des nymphes du Parnasse, à la lumière, à la santé et à la jeunesse par un dieu plus puissant et plus habile qu'il ne l'avait jamais été. » M. Lenormand ajoute encore : « *C'était une manière certainement ingénieuse de représenter le renouvellement de l'ancien culte par le nouveau, ce qui n'excluait pas une allusion plus générale et plus positivement religieuse à la rénova-*

<sup>1</sup>. *Élise des Monuments céramographiques*, par MM. J. Lenormant et de Witte. 4 vol. in-4°. Leleux, Paris.



PARODIE DRAMATIQUE  
D'après un vase de la collection Williams Hope, à Londres.

*tion de la nature par la substitution du dieu solaire, jeune et triomphant, au dieu d'un autre âge, s'écroulant sous le poids de la vieillesse. »*

Je donne *in extenso* les conjectures de M. Lenormand, non pour avoir la malice de les combattre, mais pour rendre au dessin de ce vase sa simple et naïve signification. Les artistes n'ont souci que de la forme. Ils sont rares les peintres et les sculpteurs qui veulent frapper l'esprit des curieux par un symbole caché. Pour la grande majorité, le mystère de l'art gît dans la représentation de l'homme ou de l'animal, de l'arbre ou de la fleur; ce sont les écrivains pleins d'imagination qui se sont avisés de la supposer infinie dans l'œuvre d'un artiste.

Je paraïs peut-être trop rabaisser l'intelligence de l'artiste; et pourtant celui-là qui, le pinceau ou l'ébauchoir en main, se dirait avant de se mettre au travail : « Je veux que de chaque coup de mon pinceau surgisse la révélation de l'état des esprits de mes contemporains, » courrait grand risque de rester la tête enfouie dans ses mains, ne sachant par quel bout entamer le symbole. Il en était évidemment des statuaires de l'antiquité comme des modernes : celui-ci taillait sa statue, celui-là son bas-relief, cet autre modelait des vases, sans avoir la prétention de réformer la société ni de s'occuper du « renouvellement de l'ancien culte par le nouveau. » — « Cependant, dira-t-on, le dessin de ce vase est grotesque, peut-être satyrique; et vous avez présenté le caricaturiste comme un être de bon sens, vivant à l'écart, la conscience vibrante et émue par le mal, le vice et la tyrannie. » A cette objection je réponds que le peintre satyrique a le cerveau plus *littérairement* organisé que celui des artistes qui n'ont souci que du beau. C'est une sorte de journaliste se servant d'un crayon au lieu d'une plume; oui, il s'occupe des choses de son temps, il s'en indigne et son indignation fait la force de son crayon; mais c'est le fait qui le frappe, l'actualité, l'événement du jour. En un mot, le caricaturiste n'a pas, ne peut avoir et ne doit pas avoir un cerveau synthétique; il dépense vite ses colères, ne les laisse pas s'amasser en tas (à moins d'être comprimé par un système de politique restrictive); chaque jour il ajoute une feuille à son œuvre, obéissant au sentiment qui le pousse, sans trop raisonner. Qu'arrive-t-il plus tard? Un homme feuille ces *suites* improvisées et juge mieux que l'artiste n'aurait pu le faire lui-même de sa conscience, de ses révoltes intérieures, de ses sentiments nationaux, de sa moralité. Hogarth me montre son horreur du vice et de la débauche, et Goya sa haine des Français envahissant l'Espagne, comme Daumier me prouve, par sa perpétuelle ironie contre la bourgeoisie ventrue, les aspirations qu'il a conservées profondément en lui de la grandeur et de la beauté. Et cependant, que j'aille demander à Daumier

le sens caché du *Ventre législatif*, une de ses plus admirables compositions, il me dira : « La Chambre des députés était ainsi.— Mais quel était votre but? — Rendre une assemblée publique telle que je l'ai vue. — Comment! vous n'aviez pas une idée? — Point. — Une intention satyrique? — J'ai vu des hommes qui discutaient, d'autres qui écoutaient, celui-ci qui dormait, un autre avec sa pédante figure doctrinaire, celui-là avec son abat-jour, et je les ai dessinés le plus réellement qu'il m'a été possible. »

Jamais un homme embarbouillé de nuageuse philosophie ne comprendra cette pratique naïve, cette spontanéité du crayon qui obéit autant à la main qu'à l'esprit. Aussi rien n'est-il plus curieux que de voir un humoriste allemand à demi-philosophe, Lichtenberg, aux prises avec Hogarth. Chaque dessin du caricaturiste anglais devient un monde et demande un volume de commentaires; dans une allumette comme dans un manche à balai l'Allemand découvre un symbole. Cette tendance moderne en France m'effraye; je ne saurais voir un prêcheur dans un peintre, non plus qu'une religion dans une symphonie. Et si j'insiste là-dessus, c'est pour expliquer combien il m'en coûte de ne pas me ranger à l'avis de M. Lenormand dans sa description du vase antique dont le dessin me suffit par son grotesque. L'action est-elle suffisamment comique? L'artiste attire-t-il l'œil par une action et des gestes plaisants? Oui. L'artiste a atteint son but; je ne lui demande pas autre chose. Si le sujet manque de clarté, la forme contient à elle seule son enseignement: ici je suis surtout frappé de l'analogie du comique antique avec le comique du Nord et particulièrement de l'Angleterre. Les clowns anglais se rapprochent de la brutalité comique des anciens. Qu'on compare avec les masques antiques les bouches fendues jusqu'aux oreilles des mimes anglais, la couche épaisse de vermillon qui élargit leurs lèvres, les fragments postiches qu'ils s'ajustent sur certaines parties du visage, comme les mimes antiques s'adaptaient à de certaines parties du corps des détails très-exagérés, et on verra que les Anglais ont conservé plus que nous le sens de ce grotesque violent dérivant de l'antiquité. Voilà ce qui m'a frappé surtout dans ce vase<sup>1</sup>.

Panofka lui-même, dans son curieux mémoire des *Parodies et Caricatures antiques*, tombe parfois dans le défaut commun aux archéologues qui semblent craindre le fait et exécutent autour de ce fait mille variations capricieuses dans lesquelles disparaît tout à fait l'idée de l'artiste.

1. Il aurait été facile de donner de nombreux spécimens du comique peint, à propos du théâtre des anciens. Je renverrai à Wieseler, *Theatergebäude*; Gottingen, 1851. In-4°.

« Quant à ce qui a trait à la mythologie héroïque, Suétone parle dans la Vie de Tibère d'une peinture souverainement impudique de Parrhasius, dans laquelle Atalante (*ore morigeratur*) s'abandonne entièrement à Méléagre. L'empereur Tibère avait reçu cette peinture par legs, à la condition que s'il se scandalisait du sujet il devait recevoir en échange cent mille sesterces; or, non-seulement Tibère préféra la peinture, mais encore il la fit placer dans sa chambre à coucher. On n'a regardé jusqu'ici cette peinture que comme une extravagante volupté, sans réfléchir combien on offensait par là le génie de Parrhasius. Car s'il ne se fût agi que de représenter cette action obscène, pourquoi Parrhasius n'aurait-il pas préféré choisir Vénus et Adonis, Persée et Andromède, Alphée et Aréthuse, sans parler d'autres? Cette peinture a donc dû être inspirée par une autre idée spirituelle qui excusa en quelque sorte la scène obscène, de manière qu'elle ne se présente plus à nous seulement comme un tableau purement impudique, mais encore comme une piquante caricature. Nous en serons aussitôt convaincu, si nous nous rappelons le caractère de virginité que la mythologie grecque attribue à Atalante de préférence à toutes les autres héroïnes, de même qu'à Arthémise dans le cercle des déesses. C'est pourquoi les peintres confondent souvent leurs figures, et nous voyons souvent jointes au nom d'Atalante les épithètes de *non bercée, non serrée, d'indomptée*, épithètes qui toutes indiquent le même caractère de virginité. Il en résulte évidemment qu'Atalante a une peur effroyable d'enfanter, et ce sentiment explique l'action dans laquelle Parrhasius la peignit. Voilà pourquoi je vois une satire de la virginité dans cette peinture de Parrhasius, sur laquelle Méléagre, en face d'Atalante qui est assise et qui a les seins nus, donne la chasse à ces deux pommes d'une manière digne de son nom. »

N'est-ce pas là une fantaisie de l'imagination d'un savant qui, plongé dans les études spéciales de la parodie et de la caricature, ne voit partout que caricatures et parodies? Il m'en coûte beaucoup de sembler donner une leçon à des hommes considérables qui m'ont facilité le chemin de cette étude; mais dans un travail si ardu, l'imagination doit céder la place à la réalité. Quel est le caractère spécial de la caricature? D'attirer l'œil par des formes extravagantes ou d'être accusée par une légende satyrique, quand le crayon est au service d'un esprit plus littéraire que graphique. Si on se fie à l'imagination paradoxale, Méry se chargera de démontrer que l'Apollon du Belvédère est une caricature. Mais j'ai hâte d'abandonner une discussion stérile pour dire qu'à part ces détails que je crois des erreurs d'imagination d'un homme qui veut apporter un mémoire important sur une question nouvelle, Panofka est certainement de tous les savants celui qui a frayé le premier la route de ces études sur le comique dans l'antiquité, dont il a dit excellemment :

« En voyant la brillante richesse d'esprit et de gaieté, étalée avec profusion dans les comédies des Grecs, ce qui nous étonne à bon droit c'est que le reflet de cette gaieté spirituelle dans l'art plastique paraisse si peu abondant. Notre étonnement est d'autant plus naturel que l'art plastique, par les moyens dont il disposait, pouvait sur ce terrain recueillir

de la gloire et des lauriers beaucoup plus facilement que la poésie. C'est pourquoi un recueil de toutes les parodies et caricatures d'œuvres classiques, parvenues à notre connaissance comme les plus parfaites, pourrait non-seulement contribuer puissamment à nous donner une idée plus exacte du développement du génie hellénique, mais encore répandre quelques lumières inattendues sur la littérature et sur l'art même, en montrant en même temps de nouveaux faits à un nouveau point de vue. »

En effet, Panofka, étudiant certains vases, arrive à une interprétation fine et spirituelle d'une image (littéraire) dont l'explication voulait un ingénieux esprit. « L'idée de comparer le *guerrier tombé sur le champ de bataille au buveur tombé au milieu des boutilles* a fait naître, dit Panofka, une nombreuse série de caricatures intéressantes, » et le savant allemand cite divers vases qui montrent combien cette même comparaison a été poursuivie par les artistes grecs. Ainsi on voit chez M. Basseggio, à Rome, un vase à figures rouges qui représente sur une des faces le corps de Patrocle étendu à terre, et sur une autre face un ivrogne que l'on emporte par la tête et les pieds comme un cadavre. Cette même peinture se retrouve encore sur un des vases du *Musée royal*. M. Joly de Bammeville possède une amphore représentant Achille qu'Ajax emporte sur son épaule après la bataille, et sur la panse opposée un Silène ivre-mort emmené par deux satyres.

L'insistance avec laquelle les peintres grecs sont revenus sur cette analogie du guerrier et de l'ivrogne confirme les idées de Panofka, qui cite encore une coupe volisque représentant le même sujet d'Achille mort et du Silène ivre. « C'est avec raison, dit-il, que l'archéologue, M. Batti, de Civita-Vechia, attribue le même sens satyrique à une coupe volisque à figures rouges, sur le devant de laquelle est couchée par terre une amazone blessée qu'une autre amazone, tendant son arc, cherche à venger, tandis que sur le revers un fainéant est étendu, chantant aux sons de la flûte dont joue un personnage qui est près de lui. »

C'est là une piquante découverte que cette antithèse sur un même vase des combats héroïques et des luttes grotesques soit d'animaux, soit d'êtres ayant perdu dans le vin leur qualité d'hommes. Ici la caricature est aussi clairement exprimée que le rire sur le masque comique et les pleurs sur le masque tragique. On peut dire à la vue de ces vases à faces si contraires que les anciens ont voulu montrer, comme de nos jours les romantiques, que le grotesque côtoyait le même chemin que le dramatique, et qu'il n'y avait si grande douleur qui ne fût traversée de quelque accident comique; et c'est en ceci que l'exquise délicatesse et la tendresse des vers de Racine paraissent monotones à tout homme qui, voulant

retrouver au théâtre le spectacle de la vie, préférera toujours à l'amant de la Champmeslé Molière, qui, comme les peintres de vases antiques, a mêlé à l'immense mélancolie du *Misanthrope* l'élément comique.

Panofka est le seul, je crois, qui ait abordé la question d'esthétique à propos de ces vases, et ses observations, qui ne s'arrêtent pas seulement à l'idée, mais à la forme, doivent être rapportées intégralement.

« Il y a, dit-il, une série de peintures sur vases méconnues ou inconnues encore qui offre un champ fertile pour les recherches que nous faisons<sup>1</sup>. Ce fait que nous observons encore aujourd'hui, savoir : que les dessinateurs de caricatures méritent plus d'éloges pour l'esprit d'invention que pour le soin d'exécution, se présente déjà à nous au plus haut degré dans nombre d'œuvres des artistes grecs, de sorte que ce genre d'art se manifeste préféablement en figures noires souvent dessinées avec la plus grande négligence. Bien que, en certains cas, la crudité du genre puisse porter à renvoyer ces peintures sur vases à l'enfance de l'art, cependant, d'un autre côté, il vaut mieux les regarder plutôt comme sorties d'une négligence prémeditée du dessin, et les rapprocher, selon leur qualité, plus ou moins du temps de la décadence de la peinture sur vases. »

Je reconnaissais avec le savant archéologue allemand que chez les dessinateurs satyriques l'idée est habituellement plus forte que l'exécution, quoique Breughel, Hogarth, Goya et Daumier soient des artistes robustes et penseurs, chez qui l'idée persistante du comique n'a pas affaibli l'exécution ; mais tous quatre sont de grands artistes à différents degrés, et au-dessous d'eux, dans tous les temps, a gravité une foule d'esprits satyriques dont la force vivace par l'esprit est nulle dans l'exécution, ce qui n'a pas empêché leur œuvre de subsister. Toute manifestation du crayon, de la plume ou du burin, aux époques de troubles, de révoltes et de révoltes, tient sa place dans l'histoire, et tel *canard*, atrolement

1. L'ouverture du musée Campana, très-riche, dit-on, en vases satyriques, répondra aux vœux du savant Panofka. « Les amateurs du côté *humouristique* du génie italien grec, disait un écrivain qui a rendu compte de cette collection alors qu'elle existait à Rome, trouveront dans les vases et les terres cuites de M. Campana une foule de révélations curieuses sur l'esprit des Daumier et des Gavarni du siècle de Périclès. » Il m'a été permis, pendant la correction de ces épreuves, de jeter un coup d'œil rapide sur cette précieuse collection, et déjà, des armoires garnies de terres cuites, s'élance en avant le nez du *Maccus*, aïeul de Polichinel ; sur les étagères, un buste à demi masqué montre d'où procède le singulier ajustement de la figure d'Arlequin. La considérable collection de vases étrusques sort des caisses ; mais les grimaces comiques de la Grèce, qui, à l'heure où paraîtront ces lignes, sortiront de la poussière d'un si long voyage, vont faire tailler plus d'un crayon ; et, ainsi que me le faisait remarquer le savant M. Beulé, une reproduction exacte et quelques lignes d'explication, aussi nettes que possible, valent mieux que d'ambitieux commentaires.

sanglant, contre Louis XVI, Marie-Antoinette ou le *petit Capet*, qui se vendait *six blancs* dans les rues de Paris en 93, devient plus tard une *pièce historique* de la plus grande valeur. Qui n'a pas feuilleté les énormes portefeuilles consacrés à la Révolution française, au Cabinet des estampes, ne peut comprendre la force de caricatures aussi sauvages dans l'exécution que dans la pensée du sans-culotte naïf qui, rentré chez lui, après avoir lu *l'Ami du peuple* de Marat, crayonnait grossièrement ses impressions contre la royauté, et, se sentant inhabile par le burin à rendre sa haine des prêtres et des nobles, en revenait aux époques où une inscription sortait sur une petite banderole de la bouche des personnages.

Panofka semble croire à une *négligence préméditée* des artistes grecs portés à la caricature. Je ne saurais me ranger à cette opinion, quoique je n'aie pas eu sous les yeux les vases en question. Une négligence *préméditée* serait de l'archaïsme : que les peintres grecs aient été maladroits dans le rendu de leurs pensées satyriques, que la raillerie peinte fût laissée à des hommes dont l'étude n'avait pas assoupli le pinceau, cela est possible, quoique la scène du centaure Chiron, reproduite plus haut, témoigne du contraire. Ce sont là des questions importantes d'esthétique que par de nombreux spécimens, des dessins exacts, des voyages et des observations, j'essayerai d'éclaircir un jour. La présente étude n'est qu'un *essai*, et je me retranche derrière le mot. Tous les travaux de cette nature ne devraient-ils pas s'intituler *essais*? Par là les chercheurs se mettraient à l'abri des contradictions que chaque jour apporte, détruisant des échafaudages solides en apparence, faibles et vacillants comme la pensée humaine.

CHAMPFLEURY.

## LE PROCÈS BARBEDIENNE

La chambre des appels de police correctionnelle, présidée par M. Anspach, vient de juger un procès qui intéresse au plus haut point les arts et le public. Tout le monde connaît les belles réductions exécutées d'après l'antique, selon les procédés Collas et Sauvage, par MM. Barbedienne et Defossé, et qui ont tant contribué depuis vingt-cinq ans à éclairer les artistes, à réformer le goût des amateurs. Après avoir établi ces réductions à grands frais, avec des peines infinies, avec des soins qui demandent une connaissance approfondie et un sentiment délicat des lois de la sculpture, M. Barbedienne a vu ses produits, surmoulés, se vendre à vil prix dans les boutiques de ces praticiens italiens qui font profession d'estamper et de contrefaire tous les genres de moulages. A sa requête, ces contrefaçons ont été saisies et ont donné lieu au procès dont nous parlons. La Cour, « considérant que les reproductions qui font l'objet de la plainte en contrefaçon de Barbedienne et Defossé sont les copies d'œuvres de sculpture appartenant au domaine public ; qu'elles sont produites, non par le travail personnel de l'artiste dont l'esprit s'inspire de l'œuvre originale, mais par le travail mécanique des appareils brevetés Sauvage et Collas, tombés eux-mêmes dans le domaine public... » a confirmé la sentence des premiers juges, qui avait ordonné la mainlevée des saisies pratiquées et déclaré les plaignants non recevables.

S'il ne s'agissait en cette affaire que des intérêts privés de MM. Barbedienne et Defossé, que nous n'avons pas l'honneur de connaître, nous n'aurions pas cru devoir nous immiscer dans leur querelle ; mais l'arrêt de la Cour a une portée immense, une portée que certainement MM. les conseillers n'ont pas entrevue, renfermés qu'ils étaient dans le texte d'une loi positive, invoquée pour les besoins d'une cause industrielle et en apparence particulière. Nous ne saurions dire l'affliction que nous a causée une solution aussi énorme par ses conséquences. Un arrêt qui serait venu nous atteindre personnellement ne nous aurait guère plus ému, car il s'agit ici d'une invention qui tend à rendre accessibles

et intelligibles les œuvres d'un art divin, et, par un sentiment dont nous sommes fier, il nous est impossible de ne pas y intéresser notre esprit.

Il y a vingt-cinq ans, les chefs-d'œuvre de la sculpture antique n'étaient visibles, en France, nulle autre part qu'au Louvre; quelques morceaux avaient été moulés, il est vrai, mais des statues, souvent plus grandes que nature, ne trouvaient pas facilement place dans les ateliers des sculpteurs ou des peintres, à plus forte raison dans les étroites demeures auxquelles nous sommes tous condamnés au milieu des grands centres de la civilisation. Ce fut un beau jour que celui où des mécaniciens de génie, Frédéric Sauvage et Achille Collas, déjà inventeurs du phisionotype et de la gravure numismatique, découvrirent le procédé merveilleux par lequel la *Vénus de Milo*, ramenée aux deux cinquièmes du marbre original, apparut tout à coup aux yeux étonnés des artistes, comme s'ils l'apercevaient dans l'éloignement avec la lorgnette retournée du souvenir. Mais que dis-je! au lieu de s'éloigner en se rapetissant, le chef-d'œuvre, cette fois, se rapetissait pour se rapprocher. Il leur était permis de le posséder chez eux, assez grand encore pour conserver la majesté de son style, assez réduit pour être dans leurs mains, pour qu'ils pussent toucher du doigt les finesse et la fierté du ciseau, la dignité et la grâce des accents qui expriment la vie, cette vie idéale que respirent en des couches supérieures les dieux de l'Olympe, les dieux antiques. Ce fut une révélation et une révolution. Désormais, l'antiquité put se faire voir, se laisser comprendre. La Diane chasseresse, le Faune, l'Achille, l'Apollon, le Thésée et l'Illisus, la Cérès et la Proserpine du Parthénon, et cette frise mémorable, et tous les marbres de Phidias, devinrent familiers sans cesser d'être sublimes. On les vit sortir du sanctuaire où tant de millions d'hommes n'avaient pu les voir, pour se répandre dans les provinces, passer les monts et les mers et aller convertir ou préparer à la religion du beau les nations les plus indifférentes, les plus éloignées de la lumière. Bientôt, à force de regarder aux étalages de Barbedienne, les Parisiens s'initierent peu à peu à l'intelligence des grandes et belles choses. Auparavant ils achetaient ces bronzes camelotés, sans caractère et sans nom, qui ont si longtemps infesté notre industrie et qui sont le contre-pied de l'art, l'inverse du beau, le rebours du style; maintenant, ils préféraient, à prix égal, des modèles consacrés par deux mille ans de gloire, et ils étaient tout surpris de les admirer. C'était là un événement prodigieux; jamais rien d'aussi considérable n'avait été fait pour l'éducation de la jeunesse et pour la moraliser; car il ne faut pas douter un instant que la présence de tant de chastes divinités

n'élève l'âme et ne la purifie. Eh bien! ces magnifiques résultats sont aujourd'hui compromis, et nous sommes menacés de perdre les fruits de l'invention qui fait peut-être le plus d'honneur au génie moderne.

Nous n'avons pas à discuter ici en lui-même un arrêt que nous devons respecter; nous n'avons pas non plus à plaider la cause de MM. Defossé et Barbedienne : elle a été défendue par un des grands maîtres du barreau, M. Crémieux, qui est d'ailleurs le plus artiste des avocats de notre temps. Mais l'intérêt de ses clients se trouve tellement lié à celui qui nous préoccupe qu'il n'est pas possible de ne pas dire un mot de ce qui les touche. Le travail du réducteur est-il un travail purement mécanique et peut-il être assimilé en quelque manière à une œuvre d'art? En d'autres termes, M. Barbedienne a-t-il créé un objet nouveau en produisant une réduction de l'antique? Poser une telle question, c'est la résoudre, pour un homme à qui les œuvres d'art sont tant soit peu familières. Et d'abord l'antiquité nous a laissé d'innombrables statues : lesquelles choisir dans ce nombre? Pense-t-on que toutes les sculptures grecques et romaines soient également propres à subir l'épreuve d'une réduction? Tel morceau de la colonne Trajane, par exemple, dont le modèle sera très-ressenti, deviendra tourmenté, cahoté, bossué, si on le copie en petites proportions. Un changement de grandeur rendra sensible dans le nouveau modèle des défauts qu'on n'aurait pas aperçus dans l'original. Ces figures romaines si rudement accentuées, d'un si male caractère, auront l'air de figures taillées à facettes et à peine dégrossies sous le maillet du sculpteur. La touche de l'artiste était finie en grand : elle deviendra martelée en petit, et ce qui passe pour être une traduction parfaite du modèle en sera une abominable trahison. Il y avait donc un premier mérite à distinguer parmi les statues antiques celles qui pourraient perdre à être réduites et celles qui pourraient y gagner.

Maintenant, comment s'opère le travail préparatoire? par une machine. Mais une machine n'est jamais parfaite : à tout moment elle peut se déranger, se précipiter ou se ralentir; il faut donc constamment la surveiller; il faut la conduire, la rectifier, surtout si elle est grande, car plus les machines sont grandes, plus elles ont chance de varier et plus grandes sont les erreurs qu'elles commettent. Il y a donc là une incessante intervention de l'esprit, une continue coopération du sentiment; mais ce n'est rien encore. Pour mener à bien une besogne aussi compliquée, aussi délicate, le réducteur est obligé de diviser le plus possible le modèle qu'il veut réduire, à peu près comme le mouleur est tenu de fragmenter son moule. Quand toutes les parties sont achevées séparément, il reste à les rassembler, à rajuster avec précision tous les morceaux, à réparer les

imperfections inévitables du travail mécanique. Il y a plus : il peut arriver souvent et il arrive que deux morceaux contigus ne viennent plus s'adapter exactement l'un à l'autre; et cela parce que deux erreurs se sont produites dans les deux pièces, en sens contraire, la première étant plus étroite justement là où la seconde est plus large. Il faudra corriger cette double différence, si tant est qu'il ne faille pas recommencer toute l'opération. Or, je le demande, n'est-ce pas là le travail d'un artiste? Abandonnera-t-on de pareils soins à un gâcheur de plâtre? Non, la réduction d'une statue ne saurait être le pur résultat d'une machine en mouvement : il y faut l'intelligence de l'homme, le concours de sa main et de ses connaissances, l'appoint de son sentiment. Et qui jugera si le résultat est satisfaisant? sera-ce la machine? sera-ce le manœuvre?

Mais nous ne sommes pas au bout de l'opération. La main de l'ouvrier a conduit sur le relief des statues originales une pointe mousse qui en caresse les contours, tandis qu'une pointe aiguë, située sur la branche réductrice, entamait la masse du plâtre humide destinée à devenir l'image rapetissée du modèle. Cependant, cette pointe a produit des stries dont la trace doit être ensuite soigneusement enlevée avec une peau de chien, travail d'une extrême délicatesse, car on sent bien que dans cet effacement certains plans doivent être plus ménagés que d'autres, et qu'il est des passages où la main doit appuyer ou glisser légèrement selon le degré de finesse qu'ils présentent sur le relief original. J'imagine qu'un artiste peut seul être chargé d'une manipulation aussi déliée et qui demande tant de scrupule et de tact. Et quelle heureuse chance, si l'opération passant par ces phases diverses arrive à bon terme sans que le caractère d'un Phidias ou d'un Michel-Ange ait été altéré!

Ce qui prouve que M. Barbedienne a créé un objet nouveau, c'est qu'il peut être loué pour telle réduction, blâmé pour telle autre. Il nous souvient qu'étant un jour dans l'atelier de Calamatta et de Mercuri, il y a plus de vingt ans, nous vîmes apporter une des réductions de Collas, et que plusieurs artistes qui étaient présents, Ary Scheffer entre autres, firent des observations sur le rajustage des morceaux, prétendant que si chaque pièce était séparément parfaite, l'ensemble laissait à désirer; qu'une inclinaison, très-légère il est vrai, avait été donnée à la partie supérieure de la statue, et qu'il importait pour l'avenir d'aviser à rendre les erreurs au moins inappréciées. Mais si le réducteur a pu être soumis à une critique ou recevoir un éloge, n'est-ce pas la preuve éclatante qu'il y a mis du sien, qu'il est intervenu, qu'il est responsable? Si son

œuvre était celle d'une machine, ne serait-il pas ridicule de le complimenter et injuste de le blâmer?

On le voit, les réductions que M. Barbedienne a répandues dans le monde des arts sont une manière de création. C'est une seconde vie donnée au chef-d'œuvre. Quelle ne serait pas la joie de Phidias s'il revenait sur la terre, et qu'il vit ses statues mutilées orner les demeures souvent les plus humbles; son Thésée, son Ilissus et ses Parques et ses Panathénées religieusement conservés parmi nos dieux pénates! Quel orgueil ne ressentirait-il point de trouver dans la moindre bourgade de l'Europe une expression si fidèle de sa pensée, et de se voir immortel, non plus seulement à Athènes ou à Olympie, mais dans l'univers! Après tout, l'art n'existe qu'à la condition d'être vu et d'être compris. Si un ignorant ramasse dans la boue une monnaie de Syracuse et la prend pour un gros sou, la médaille n'est pas retrouvée, elle ne ressuscitera qu'au moment où quelqu'un en comprendra et en reconnaîtra la beauté. C'est donc un immense fait que d'avoir ouvert un si grand nombre d'esprits à l'intelligence de l'antique. C'est à peine si l'Université tout entière a plus fait pour l'éducation de la jeunesse que ces deux hommes, Sauvage et Collas. Mettre en doute qu'un pareil travail constitue une propriété, une des plus respectables, une des plus utiles à protéger, ce serait douter de l'évidence.

Et pourtant que va-t-il résulter de l'arrêt que vient de rendre la cour d'appel? Les surmouleurs étant renvoyés de la plainte, ni M. Barbedienne ni personne après lui ne voudra entreprendre à l'avenir une réduction nouvelle. Tout réducteur se dira: Pourquoi tenterais-je de fabriquer un modèle encore inédit d'après Scopas ou Praxitèle, d'après Donatello ou Ghiberti, d'après Lepautre ou Coustou? Quand j'aurai dépensé trente ou quarante mille francs pour établir des creux, un passant entrera chez moi, m'achètera cent francs une épreuve, en fera un surmoulage et vendra à vil prix ce qui m'a coûté tant de peines, tant de soins et tant d'avances! Autant vaut briser mes machines.—C'est le raisonnement bien naturel que feront désormais les réducteurs, et voilà une invention admirable réduite à néant, un instrument merveilleux de civilisation brisé à jamais. Chose étrange, plus étrange encore à mesure qu'on réfléchit, l'arrêt de la cour semble fait pour sauvegarder le domaine public, et au contraire il a pour résultat d'atteindre le consommateur en tarissant les sources de la production. Quand il s'agissait de tuer la contrefaçon belge, elle pouvait au moins se défendre en disant à l'auteur: Je répands votre pensée, je vous procure un million de lecteurs au lieu de vingt mille, et je suis utile à tous les pauvres gens en leur don-

nant à bas prix une nourriture intellectuelle. Ici le contrefacteur ne peut plus nous faire la même réponse, car si la contrefaçon belge ne décourageait pas en France la conception et la fabrication des livres, le surmoulage des réductions décourage pour toujours le réducteur; de telle sorte qu'en paraissant prétendre l'intérêt du public et maintenir l'intégrité de son domaine, la cour impériale nous prive dans l'avenir du bienfait dont elle voulait nous assurer la jouissance; elle nous cause plus de préjudice en proclamant l'impunité des surmouleurs qu'en protégeant les droits du propriétaire. Par un singulier renversement de toutes les idées reçues, il se trouve cette fois que le privilége nous eût fait beaucoup moins de tort que le droit commun.

Pourquoi faut-il que les questions d'art soient si peu connues? Pourquoi faut-il aussi que la législation soit si lente quand notre marche est si rapide? La loi de 1793 est une loi grande et large, un peu vague dans ses termes et un peu trop générale pour s'appliquer d'elle-même à des faits nouveaux qu'elle ne pouvait prévoir; cependant, telle qu'elle est, cette loi pose des principes féconds en conséquences. Sans être une *œuvre de génie*, la réduction de Collas est à sa manière une œuvre d'art par les difficultés qu'elle présente, par l'intervention qu'elle exige d'un artiste habile, et surtout par l'influence qu'elle peut avoir sur la civilisation future. Elle est une œuvre d'art comme une traduction de Virgile est une œuvre littéraire. A tant de titres, elle doit être considérée comme une novation et elle doit être protégée, non pas seulement dans l'intérêt de M. Barbedienne ou de tout autre, mais dans l'intérêt de tout le monde. C'est aux juges d'appliquer une loi du XVIII<sup>e</sup> siècle suivant le génie du XIX<sup>e</sup>, et de suppléer au vague de la lettre par l'intelligence précise de l'esprit.

CHARLES BLANC.



## EXPOSITION DU BOULEVARD DES ITALIENS

L'Exposition du boulevard des Italiens, où l'on voyait déjà plusieurs beaux portraits peints ou dessinés par M. Henri Lehmann, vient de s'enrichir d'une nouvelle œuvre du même artiste, un *Portrait de femme*, peint en 1855. Nous ne prétendons aujourd'hui qu'enregistrer le fait, sauf à en apprécier plus tard l'importance et à essayer d'analyser des travaux qu'il ne suffirait certes ni de mentionner en passant, ni de décrire au hasard de la plume. Disons seulement que les divers tableaux ou dessins exposés par M. Lehmann sont de nature à confirmer ou à rajeunir l'estime due à ce talent, un des plus sérieux qui nous restent, et qu'ils ont, entre autres mérites, celui d'apparaître pour la première fois, aucun d'eux n'ayant jusqu'ici figuré au Salon. Nous n'attachons pas, d'ailleurs, plus de prix qu'il ne convient à un mérite de cette sorte. La primeur en matière d'art, ou, pour parler la langue du moment, la mise en lumière de toiles *inédites*, n'a pour nous qu'un attrait assez secondaire; mais, nous le savons, beaucoup de gens pensent autrement. Puisque dans notre pays, en général, on ne sait gré à un artiste que de ses œuvres les plus récentes, puisqu'on ne consent à se souvenir de ce qu'il a produit autrefois qu'à la condition de le voir chaque jour recommencer sa tâche, renouveler ses preuves, multiplier ses actes, comme s'il avait encore à se faire un nom, il ne sera pas inutile, à propos des portraits peints par M. Lehmann, de constater qu'ils sont, pour la plupart, terminés depuis peu et qu'ils n'avaient pas encore paru en public. On pourra ainsi comparer M. Lehmann à lui-même, se rappeler, en face du présent, les titres qu'il avait conquis dans le passé, et, nous l'espérons, revenir, en ce qui le concerne, à des opinions qu'un oubli bien peu équitable semblait, depuis quelques années, assez près de remplacer. En dehors des peintres qui siègent à l'Académie des beaux-arts et à côté desquels il a, mieux qu'aucun autre, mérité d'obtenir une place, M. Lehmann n'est-il pas celui dont le talent a le plus d'élévation d'expérience, de certitude? Nous n'avons pas à rappeler ici les travaux décoratifs du peintre de la grande galerie de l'Hôtel de Ville, de la coupole de l'hospice des Jeunes Aveugles, de la salle du trône au palais du Luxembourg. A ne considérer M. Lehmann que comme peintre de portrait, et c'est comme tel en effet qu'il se montre dans les salles de l'Exposition du boulevard, il n'y a que justice à saluer en lui un des maîtres du genre, et, toute proportion gardée d'ailleurs entre la différence des manières, le seul dont le nom puisse aujourd'hui être rapproché du nom de M. Flandrin. H. D.

— On a exposé pendant quelques jours au boulevard des Italiens les peintures exécutées par M. Paul Baudry pour la décoration de l'hôtel de M. le duc de Galliera. Ces peintures, qui paraissent destinées à servir de dessus de porte, sont au nombre de cinq. L'auteur y a représenté les principales villes de l'Italie, Florence, Gênes, Rome, Naples et Venise, sous la figure de jeunes femmes qui — nous pouvons le dire tout de

suite — se font moins reconnaître par le caractère de leur physionomie que par les armoiries et les emblèmes qui les accompagnent. Ce motif, d'une invention peu compliquée, aurait pu suffire, et nous ne blâmons pas M. Baudry d'avoir montré tant de sobriété sous le rapport de l'imagination. Mais il a fait bien d'autres économies, et celles-là ne lui seront pas aussi facilement pardonnées.

Chacune des figures de M. Baudry est enfermée dans un cadre aux découpures capricieuses, en compagnie de deux génies qui tiennent des palmes, des drapeaux ou des écussons. Mal à l'aise dans l'étroit espace qui leur a été ménagé, elles se contournent tristement et affectent des attitudes inutilement violentes, car si jamais la violence peut être excusée, c'est à la condition qu'elle sera décorative, comme il arrive aux allégories de Parmesan et de Primatice. Mais les figures de M. Baudry n'ont pas des qualités pareilles ; elles font paraître moins d'élégance que de manière, elles sont maigres sans être sveltes, et leurs gestes forcés multiplient les lignes rompues et abondent en angles fâcheux. Sans atteindre jamais au grand goût, l'auteur de la *Toilette de Vénus* nous avait habitués à plus de grâce.

Mais c'est surtout le pinceau de M. Baudry que nous n'avons pas reconnu. Par une singularité systématique dont la raison nous échappe, l'artiste a conçu ses peintures dans une gamme d'un bleu violacé qui se répand uniformément sur les ciels, sur les costumes et jusque sur les chairs. De ce mensonge du ton local, il ne résulte d'ailleurs aucun profit pour l'effet général de la coloration, qui reste monotone et voilée. Enfin, et c'est ce qui nous surprend le plus dans la nouvelle œuvre de M. Baudry, le faire est d'une pauvreté désespérante. Les figures ont peu de relief sur les ciels, le modelé n'accuse ni saillies ni méplats ; la lumière ne glisse pas, blonde et rosée, sur les épidermes délicats dont elle devrait animer la transparence. Nous le disons avec regret, il fut un temps où M. Baudry croyait à Corrège, au vieux Palme, à Prud'hon, à tous les maîtres enfin qui ont su peindre des enfants et des femmes ; s'il n'était pas sérieux, il était charmant ; il cherchait à donner de la morbidesse aux carnations, à y faire sentir le doux frémissement de la vie. Mais le voilà brusquement converti au rigorisme de cette froide sagesse qui ressemble à l'impuissance... Qui donc a pu lui dire que la sécheresse est une qualité et l'indigence une vertu ?

P. M.

— Si le temps et l'espace ne nous manquaient à la fois, nous parlerions un peu longuement, dès aujourd'hui, de l'exposition qui vient de s'ouvrir au boulevard des Italiens, celle des tableaux appartenant à M. Jules Claye, notre imprimeur. M. Martinet a eu la pensée d'inviter quelques amateurs à faire une exhibition publique de leurs collections particulières. C'est une idée heureuse et qui a été pratiquée déjà en Angleterre sur une grande échelle. On peut ainsi offrir à la curiosité des Parisiens une galerie qui, se renouvelant sans cesse, a le privilégié de les intéresser toujours sans les fatiguer jamais.

La collection de M. Jules Claye est celle d'un vrai curieux. Elle a été formée sans parti pris et sans aucun esprit d'exclusion. L'école française y est représentée par quelques morceaux de choix. On y trouve un précieux tableau de Mignard, dans lequel sont réunis les enfants de France sous la garde de madame de Maintenon ; une petite scène de Watteau, *le Conte* ; un magnifique portrait de Largillièvre ; un grand bouquet de Baptiste, peint d'une façon magistrale ; deux dessus de porte de Chardin, mais tout à fait charmants de peinture ; un Boucher, un Hubert Robert, deux Vues de Paris par Noël, qui fut au siècle dernier un second Vernet, et enfin un beau buste d'homme par Prud'hon, sans compter plusieurs Michel qui étonnent tout le monde.

Les Hollandais sont moins nombreux ; mais la qualité en rachète le nombre. Une *Halte de Bohémiens*, de Wouwermans, vaut à elle seule bien des tableaux. Rembrandt, Van Os, Abraham Mignon, Horemans, Schalken, Ruysdaël, Berghem, David de Heem, attendent encore, dans la collection de M. Claye, deux ou trois maîtres indispensables à la gloire d'un cabinet, Metsu, Miéris, Ostade, Gérard Dow, Van de Velde. Quant à l'école d'Italie, elle figure ici sous les espèces les plus rares : un saint Sébastien signé B. L. (Bernardino Luini ?) ; un buste de nègre de la plus superbe couleur, par Véronèse ; et enfin et surtout une copie du Pérugin signée Raphaël, *Tobie conduit par l'Ange*.

— La mort si regrettable et tant regrettée de M. Halévy laisse vacante à l'Académie des beaux-arts la place de secrétaire perpétuel. Cette place, d'après les règlements, peut être remplie par une personne étrangère à l'Institut, ou tout au moins à la section des beaux-arts. C'est en 1804 que furent organisées, sur des bases nouvelles, les cinq classes de l'Institut. Depuis cette époque jusqu'en 1854, les fonctions de secrétaire perpétuel à l'Académie des beaux-arts avaient été successivement remplies par des membres de l'Académie des inscriptions : MM. Lebreton, Quatremère de Quincy et Raoul Rochette, archéologues et critiques éminents. — M. Halévy fut le premier secrétaire pris dans la section des beaux-arts. Nous ne savons pas encore d'une manière certaine quels candidats se présenteront pour lui succéder ; mais il nous paraît difficile, vu les noms mis en avant, que l'Académie ne cherche pas, en dehors de ses membres, le fonctionnaire dont elle a besoin. On ne saurait se dissimuler que le talent littéraire a ici quelque importance, si toutefois ce n'est pas trop exiger que de vouloir à une telle place un homme qui ait l'habitude d'écrire, et l'art d'écrire sur les arts.

— Un de nos plus habiles orfèvres, M. Jarry ainé, vient d'exécuter pour le vice-roi d'Égypte une toilette portative qui eût sans doute figuré avec honneur à l'Exposition de Londres, mais qui, impatiemment attendue par le grand personnage à qui elle est destinée, a dû lui être expédiée par le dernier paquebot. Cette toilette, dont l'ornementation est empruntée au style mauresque le plus authentique, se compose d'une glace à main, d'un flacon et de divers autres objets placés sur un plateau qui est à lui seul une pièce excellente. Un goût ingénieux et riche a présidé à l'exécution de ce beau travail, et chacun des éléments qui le composent mériterait un examen détaillé. Le flacon, d'un galbe élégant, dans son profil oriental, est enrichi d'ornements émaillés ou gravés, et, comme les autres pièces de la toilette, il porte le chiffre et les armes de Said-Pacha. La monture des peignes et des brosses est en or très-delicatement ajouré, et le manche de chacun de ces objets est formé de deux mains entrelacées, — une main d'homme et une main de femme, — qui ont été modelées et ciselées avec une perfection rare. Enfin, le plateau destiné à porter ces magnificences est une plaque ovale de l'or le plus pur, autour de laquelle s'enroule un entrelacement de rubans en émail bleu de roi, avec découpures à jour très-finement ornementées. L'exécution de cette pièce présentait, en raison de ses dimensions, des difficultés exceptionnelles ; mais le succès a été complet, et l'on peut assurer aujourd'hui que rien n'est défendu à l'audace heureuse de nos émailleurs. Lorsqu'il aura reçu la toilette que M. Jarry ainé a été chargé de faire pour lui, le vice-roi d'Égypte saura à quoi s'en tenir sur les mérites de l'orfèvrerie parisienne.

---

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

# LIBRAIRIE DE RAPILLY

Quai Malaquais, 5, à Paris.

AGINCOURT (Seroux d'). Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au <sup>iv<sup>e</sup></sup> siècle jusqu'à son renouvellement au <sup>xvi<sup>e</sup></sup>. Paris, 1823. 6 vol. in-fol., cart., enrichis de 325 pl. gravées sous les yeux de l'auteur. Édition originale. 300 »

— Recueil de fragments de sculpture en terre cuite, par LE MÊME. Paris, 1814. In-4, avec 38 pl. 12 »

ARCHITEKTONISCHES SKIZZENBUCH, ou Recueil de maisons de campagne, d'ornements de jardins, de balcons, etc., qui se trouvent à Berlin, à Potsdam et autres lieux. Cette publication périodique comprend aujourd'hui 40 cahiers de format in-4. Prix de chaque cahier composé de 6 planches. 40 »

BAUDICOUR (Prosper de). Le Peintre-Graveur français continué, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le <sup>xvii<sup>e</sup></sup> siècle; ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur français de M. Robert Dumesnil. Paris, 1859-61. 2 vol. in-8. Chaque vol. 6 »

BEAUMONT (Adaibert de) et E. COLLINOT. Recueil de dessins pour l'art et l'industrie. 90 pl. in-fol. en portefeuille. Prix. 90 »

Les planches se vendent séparément :

En noir. 1 25  
Coloriées. 2 »

BELLE (Clément). Collection de têtes gravées à la manière du crayon, d'après les calques pris sur les fresques de Raphaël qui décorent les salles du Vatican, à Rome. 15 pl. imprimées sur demi-jésus. 10 »

Chaque feuille isolée. 75

BOUTARD. Dictionnaire des arts du dessin : la sculpture, la peinture, la gravure et l'architecture. Paris, 1826. In-8, br. 5 »

BURTY (Pb.). Catalogue de lithographies, Oeuvres complètes de Géricault, Charlet, H. Vernet, etc., etc., de la collection Parguez. Paris, 1861. In-8, br. 2 »

Liste des prix, errata et additions au même catalogue. 1 »

CARISTIE. Monuments antiques à Orange, arc de triomphe et théâtre. Paris, 1856. 2 parties en 1 vol. grand in-fol. de 55 pl. avec texte, même format, orné de gravures sur bois. 150 »

Catalogue raisonné de la rare et précieuse collection d'estampes, réunie par les soins de M. F. Debois, rédigé par P. Defer. Paris, 1843. In-8, avec prix. 6 »

CHENAVARD (Aimé). Nouveau recueil de dédications intérieures, contenant des dessins de tapisseries, tapis, meubles, bronzes, vases et autres objets d'ameublement, la plupart exécutés dans les manufactures royales. Paris, 1837. In-fol. de 42 pl. 20 »

— Album de l'ornemaniste. Recueil d'ornemens dans tous les genres et dans tous les styles, contenant des dessins de meubles, vases, vitraux, tapis, panneaux de devanture, et des motifs dans le style renaissance, gothique, chinois, persan et arabe. Paris, 1845. In-fol., avec 72 pl. 40 »

CHENAVARD (A.-M.). Voyage en Grèce et dans le Levant fait en 1843 et 1844. Lyon,

imprimerie de L. Perrin, 1858. In-fol., cart., avec 79 pl. On y a joint une relation détaillée du voyage, formant un petit vol. broché. 80 »

— Recueil des compositions sur les dessins de A.-M. Chenavard, architecte, professeur à l'École impériale des beaux-arts à Lyon. Lyon, imprimerie de Louis Perrin, 1860. 2 parties en 1 vol. in-fol., 51 pl. 50 »

— Vues d'Italie, de Sicile et d'Istrie. Lyon, imprimerie de Louis Perrin, 1861. In-4 obl., avec 15 pl. 15 »

CONTANT (Clément). Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises. Texte par J. de FILIPPI. Paris, 1861. 2 parties en 1 vol. in-folio, 134 pl. en 2 portefeuilles. 150 »

DECLOUX et DOURY. Collection des plus belles compositions de Jean Le Pautre. Paris, s. d. In-fol. cart. 100 pl. 60 »

— Histoire archéologique, descriptive et graphique de la Sainte-Chapelle. Paris, 1857. In-fol., avec 25 pl., dont 20 en chromolithographie et 5 gravures sur acier représentant une vue extérieure, deux coupes et deux plans. Prix. 70 »

DEDAUX. Chambre de Marie de Médicis au palais du Luxembourg, ou Recueil d'arabesques, peintures et ornements qui la décorent. Paris, 1838. In-fol., avec 35 pl. 30 »

DESTAILLEUR. Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux <sup>xvi<sup>e</sup></sup>, <sup>xvii<sup>e</sup></sup> et <sup>xviii<sup>e</sup></sup> siècles, publiées sous sa direction et avec un texte explicatif, par M. H. Destailleur, architecte du gouvernement, gravées en fac-simile par MM. R. Pfnor, Carresse et Riester, d'après les compositions d'Androuet du Cerceau, Le Pautre, Bérain, Daniel Marot, Meissonier, La Londe, Salambier, etc. L'ouvrage entier se compose de 72 pl. et est divisé en 12 livraisons de chacune 6 pl. Le prix de la livraison est de 6 fr. L'ouvrage complet et réuni dans un carton. 72 »

Le texte est sous presse, et paraîtra prochainement.

DU MONCEL (le vicomte Théodore). Voyage de Venise à Constantinople à travers la Grèce, et retour par Malte, Messine, Pizzo et Naples. Paris, 1848. In-fol. obl., avec 51 pl. 40 »

DUPLESSIS (Georges). Histoire de la gravure en France. Ouvrage couronné par l'Institut de France (Académie des beaux-arts). Paris, 1861. In-8 de viii-408 pages. 8 »

Papier vélin. 15 »

DRUGULIN'S Allgemeiner Portrait-Katalog. Leipzig, 1860. In-4 cart. 10 »

Ce catalogue donne la description de 24,000 portraits de personnages célèbres.

FINDEN, BURNET, etc. The National Gallery; a Serie of twenty-nine plates from the best pictures in that celebrated collection. London, 1846. In-fol. fig., dem.-rel. 60 »

GALERIE DE LA REINE, dite de Diane, à Fontainebleau, peinte par Ambroise Dubois en 1600, publiée par E. Gatteaux et V. Baltard, d'après les dessins de L. P. Baltard et de C. Pierier. Paris, 1858. In-fol., avec 16 pl. 16 »

50

*Suite des publications de la librairie Rapilly.*

- GÉRARD (OEuvre du baron François), 1789-1836. Portraits historiques en pied, tableaux d'histoire et de genre, esquisses peintes, tableaux ébauchés. Compositions dessinées, fac-simile. Portraits à mi-corps et portraits en buste. Paris, 1852-57. 3 vol. in-fol. cart., ornés de 241 pl. 170 »
- GHIBERTI (Lorenzo). Porte principale du baptistère de Florence, représentant des sujets de l'Ancien Testament. Paris, s. d. 42 pl. gr. in-fol., y compris la feuille du texte servant d'explication. 18 »
- GOURLIER, BIET, GRILLON et TARDIEU. Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du xix<sup>e</sup> siècle. Paris, 1825-50. 3 vol. in-fol. ornés de 388 pl. 268 »
- GIRODET. L'Énéide et les Géorgiques, suite de compositions dessinées au trait par Girodet, lithographiées par ses élèves. Paris, s. d. Gr. in-fol., dem.-rel., 84 pl., plus le portrait de Girodet. La table des planches se trouve imprimée au verso du titre. 30 »
- En feuillets. 24 »
- GRUNER (Louis). Décorations de palais et d'églises en Italie, peintes à fresque ou exécutées en stuc, dans le cours du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle. Paris et Londres, 1854. In-fol. cart., avec 56 pl. en partie coloriées. 125 »
- Lo Scaffale di Bernardino Luini in Santa-Maria delle Grazie at Milan. London, 1859-60. In-fol. cart., avec 31 pl. en partie color. 75 »
- Les Bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto. gravés sur les dessins de Vincenzo Pontani par D. Ascani, B. Bartoccini et L. Gruner. Leipzig, 1858. In-fol. oblong, avec 80 pl. 125 »
- LEBAS et DEBRET. Oeuvres de Jacques Barozzi de Vignole. Paris, 1815. In-fol., 84 pl. publiées en 14 livraisons. 30 »
- LEDOUX, architecte de Louis XVI, auteur des *Barrières de Paris*. L'Architecture considérée sous le rapport de l'art. Paris, 1847, 2 vol. in-folio cart., ornés de 300 pl. 120 »
- LÉGER (le Dr Eugène). Esquisse d'un nouveau système de physiognomonie universelle. Paris, 1856. Brochure in-8. 1 50
- LEGREAND. Galerie antique ou Collection des chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture et de peinture antiques, monuments de la Grèce. Paris, 1842. In-fol. cart., avec 97 pl. 20 »
- LAGRANGE (Léon). Des Sociétés des amis des arts en France. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*). 2 »
- LEROUY (A.). Collection de dessins originaux de grands maîtres, gravés en fac-simile par Alphonse Leroy, avec texte explicatif par MM. Reiset et Villot, conservateurs du musée impérial du Louvre. 32 dessins de Péruge, Raphaël, J. Romain, Fra Bartolomeo, Michel-Ange, Mantegna, Léonard de Vinci, Luini, André del Sarte, Corrège, Titien, P. Véronèse, Poussin, C. Lorrain, Rubens, Rembrandt. Paris, 1860. In-folio max., 30 pl. et texte, dans un portefeuille. 90 »
- LUYNES (le duc de). Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale, le texte par Huillard-Bréholles, dessins par Baltard. Paris, 1844. In-folio, demi-rel. avec 35 pl. 120 »
- Choix de dessins de Raphaël qui font par- tie de la collection Wicar, à Lille, reproduits en fac-simile par MM. Wacquez et Leroy, gravés par les soins de M. H. d'Albert, duc de Luynes, membre de l'Institut. Paris, 1858. Grand in-folio, 20 pl. avec texte. 60 »
- MEAUME (Ed.). Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot. Suite au Peintre-Graveur français de M. Robert Dumesnil. Nancy, 1860. 2 vol. in-8, br. 15 »
- MULLER (Émile). Habitations ouvrières et agricoles, cités, bains, lavoirs, etc. Paris, 1855-56. Grand in-8 de texte avec atlas, in-fol. de 45 pl. 40 »
- ORENGO (Gustave). Types de l'armée française et de ses cantinières, dessins de Lalaisse, lithographies de Adam, Sorrieu, Blondeau et Fortuné. Paris, 1860. 29 planches colorierées, formant un album de 43 centimètres de haut sur 32 de large, richement relié à l'anglaise avec incrustations en or, feuilles montées sur onglet, doré sur tranches. 40 »
- PASSAVANT. Galerie Leuchtenberg, gravée à l'eau-forte par Muxel. Francfort-sur-le-Mein, 1851. In-4, demi-rel. avec 262 pl. (en allemand). 55 »
- PFNOR (Rodolphe). Monographie du château de Heidelberg, dessinée et gravée par R. Pfnor, accompagnée d'un texte historique et descriptif par Daniel Ramée. Paris, 1859. In-fol., avec 24 pl. 50 »
- PFNOR (Adolphe). Monographie du château de Fontainebleau, dessinée et gravée par Rodolphe Pfnor, accompagnée d'un texte historique et descriptif par Champollion-Figeac. L'ouvrage se composera de 75 liv. in-folio contenant chacune 2 pl. gravées. 42 liv. sont en vente. Prix de chacune. 4 »
- RAOUL ROCHEUTE. Discours sur Nicolas Poussin, lu dans la séance publique annuelle des cinq Académies, le mardi 2 mai 1843. Br. in-8. 1 »
- REDOUTÉ. Les Roses. Paris, 1828-29. 3 vol. in-8, demi-rel., fig. colorierées. 60 »
- REISET (F.). Description abrégée des dessins de diverses écoles appartenant à M. Frédéric Reiset. Paris, 1850. Br. in-8 de 120 p. 2 50
- Étude sur Nicolo dell'Abbate. Paris, 1859. Gr. in-8 de 32 pages avec 3 gravures. 3 »
- (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.)
- Un Bronze de Michel-Ange. Paris, 1853. In-12 de 60 pages. 1 »
- RENOUVIER (Jules). Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle; mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique, le 23 septembre 1859. Bruxelles, 1860. In-8 de 319 pages avec une planche de monogrammes. 10 »
- Extrait du tome X des Mémoires couronnés et autres Mémoires publiés par l'Académie, collection in-8.
- Le chapitre sur les graveurs allemands, p. 194 à 263, ne se trouve que dans ce volume, tiré à part à deux cents exemplaires.
- ROUX et BOUCHET. Choix de dédications tirées des peintures d'Herculanum et de Pompei. 6 pl. Figures noires. 6 »
- Figures colorierées. 20 »
- SALVAGE. Anatomie du Gladiateur combattant. 22 pl. in-folio (sans texte), imprimées en couleur et réunies dans un portefeuille. 20 »

## LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET C<sup>IE</sup>

A Paris, boulevard Saint-Germain ; — A Londres, King William street, Strandt ;  
A Leipzig, Post-Strasse, 48,

*Et chez les principaux libraires de la France et de l'étranger.*



# TOUR DU MONDE

## NOUVEAU JOURNAL DES VOYAGES

(TROISIÈME ANNÉE)

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE M. ÉDOUARD CHARTON

ET ILLUSTRÉ PAR NOS PLUS CÉLÈBRES ARTISTES

Chaque numéro comprend 16 pages in-4° enfermées dans une couverture, et paraît le samedi de chaque semaine. — Prix du Numéro : **50** centimes.

PRIX DE L'ABONNEMENT POUR PARIS ET POUR LES DÉPARTEMENTS :

UN AN (52 numéros formant deux volumes), **26** fr.  
SIX MOIS (26 numéros formant un volume), **14**

*Les abonnements se prennent pour un an ou pour six mois, du 1<sup>er</sup> de chaque mois.*

La publication a commencé en janvier 1860.



Dans le nombre des relations déjà publiées par *le Tour du Monde* et qui nous paraissent avoir été lues avec le plus vif intérêt, nous citerons celle de l'héroïque et infortuné sir Franklin ; du docteur Barth au lac Tchad et à Tombouctou ; du capitaine Burton aux lacs récemment découverts dans l'Afrique centrale ; de notre jeune compatriote Henri Duveyrier au pays des Beni-Mzab ; du lieutenant Lambert au Fouta-Djalon ; de M. de Castella en Australie ; de M. de Rochas au détroit de Magellan ; de M. de Khamkoff à Meched, la ville sainte des Perses ; de M<sup>me</sup> Ida Pfeiffer à Madagascar ; les aventures de M<sup>me</sup> Libarona au grand Chako ; les trois années d'esclavage de M. Guinard chez les Patagons ; le naufrage à l'île Rossel, etc.

Les éditeurs annoncent pour 1862 les voyages de M. Guillaume Lejean, dans l'ancienne Éthiopie ; du capitaine Burton chez les Mormons ; de M. Paul Marcy, sur le fleuve des Amazones ; de M. Victor Duruy, en Allemagne ; de M. Eugène Flandin, à Rhodes ; de M<sup>me</sup> \*\*\* au sérail de Constantinople ; de M. Gustave Doré en Espagne ; de M. Simonin à l'île Bourbon ; de M. Vigneaux et de M. Charnay au Mexique ; d'Atkinson dans la Tartarie chinoise et sur le fleuve Amour, etc.

Ce peu d'indications doit suffire pour montrer ce qu'on est fondé à attendre du *Tour du Monde*, journal tout à la fois sérieux et amusant, dirigé par un écrivain dont le nom est une garantie d'exactitude pour les gens instruits, de sévère moralité pour les familles.

L'illustration de ce recueil est l'objet de soins particuliers. Il n'y a pas, en effet, de publication à laquelle le dessin et la gravure puissent être plus utiles qu'à un journal de voyages. Aussi les éditeurs se sont-ils assuré le concours des dessinateurs les plus distingués. MM. Bida, Français, Daubigny, Karl Girardet, G. Doré, Jules Noël, Thevond, Catenacci, de Bar, Lancelot, Grandsire, etc., leur ont déjà fourni un très-grand nombre de dessins, qui ont été confiés à nos premiers graveurs.

# MODES ET COSTUMES HISTORIQUES

DESSINÉS ET GRAVÉS  
PAR PAUQUET FRÈRES  
D'APRÈS LES MEILLEURS MAITRES DE CHAQUE ÉPOQUE  
ET LES DOCUMENTS LES PLUS AUTHENTIQUES

## CONDITIONS DE LA SOUSCRIPTION

L'ouvrage complet des *Modes et Costumes Historiques*, donnant les costumes français depuis les premières races jusqu'aux modes de nos jours, se publie en 48 livraisons, format in-4<sup>e</sup>. — Il paraît une livraison tous les quinze jours, à dater du 15 janvier 1862.

Chaque livraison, contenant deux planches coloriées. . . . . 1 fr.

### PRIX DE L'ABONNEMENT POUR PARIS :

L'ouvrage complet (48 livraisons) . . . . .	48 fr.
Un an (24 livraisons) . . . . .	24
Six mois (12 livraisons) . . . . .	12

On recevra *franco* les livraisons dans Paris selon l'ordre de la publication. Une table indiquant le placement des planches sera délivrée, avec la 48<sup>e</sup> livraison, à chaque souscripteur de l'ouvrage complet.

Les demandes ou réclamations doivent être affranchies.

## BUREAUX DES MODES ET COSTUMES HISTORIQUES 119, rue d'Enfer, 119.

DÉPOT A LA LIBRAIRIE RICHELIEU, RUE RICHELIEU, 78

On trouve aux mêmes bureaux *l'Album cynégétique*, recueil des chasses les plus remarquables de Gérard, Bombonel, etc. — Grand in-4 orné de gravures sur bois, et huit grands sujets coloriés.

Belle reliure, planches coloriées . . . . . 10 fr.  
— planches noires. . . . . 7

### SUITE DE PORTRAITS EN PIED, GRAND IN-4, PAPIER DE CHINE, A 2 FRANCS CHACUN

Napoléon III (1853).	Louis XVI.	Turquie.
Napoléon III (1862).	Mme de Pompadour.	Abdul-Medjid.
L'Impératrice Eugénie (1853).	Henri IV.	Bustes.
L'Impératrice Eugénie (1862).	Charles IX.	Impératrice Eugénie.
Le Prince impérial.	François Ier.	Prince Napoléon.
Napoléon, premier Consul.	Louis XI.	Princesse Mathilde.
Napoléon I <sup>e</sup> , Empereur (1811).	Clovis Ier.	Prince Jérôme.
Napoléon II.	Russie.	Eugène de Beauharnais.
La Reine Hortense.	Alexandre II.	N.-G. Bonaparte, prince de Hollande.
L'Impératrice Joséphine.	Nicolas I <sup>r</sup> .	N.-L. Bonaparte, G.-D. de Berg, etc.